JAHRBUCH

Deutsche Shakespeare-Gesellschaft

JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

DURCH

F. A. LEO.

16

SECHSZEHNTER JAHRGANG.

MIT ZWEI PHOTOLITHOGRAPHIEN.

WEIMAR.
IN KOMMISSION BEI A. HUSCHKE.
1881.

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

Inhaltsverzeichnifs.

Ueber den Monolog in Shakespeare's Dramen.

Einleitender Vortrag
zur Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Von

Nicolaus Delius.

Verehrte Anwesende!

Vor einigen Jahren hatte ich die Ehre hier einen Vortrag zu halten, der nach einer Seite hin die Technik der dramatischen Kunst Shakespeare's zu erläutern versuchte. Es handelte sich darum, die Motive zu erforschen und darzulegen, die unsern Dichter bestimmt haben mochten, an den betreffenden Stellen seiner Schauspiele in epischer Darstellung Ereignisse zu erzählen und Situationen schildern zu lassen, anstatt dieselben seinen Zuschauern scenisch vorzuführen. — Einen ähnlichen Beitrag zur Kenntniss der Shakespeare'schen Technik möchte ich nun heute liefern in einem Versuche, die Gründe zu erforschen, aus denen der Dichter jeweilig von der Form des Monologs Gebrauch gemacht hat. Es wird sich dabei vielleicht herausstellen, daß diese Gründe eben so mannigfach sein können, wie die Gestaltung des Monologs selber mannigfach durch die Stellung des Redenden und durch seinen Charakter im Drama modificirt wird.

Wie das moderne Drama überhaupt so baut sich auch Shakespeare's Drama aus der doppelten Form des Dialogs und des Monologs auf. Daß von diesen beiden Formen die erstere, die dialogische, die bei Weitem vorherrschende ist, das liegt in den scenischen Verhältnissen wie in der Natur der Sache selbst begründet. Die dialogische Form würde sogar die fast alleinherrschende sein, wäre das Drama nichts weiter als ein bloßes

Abbild des menschlichen Verkehrs, unmittelbar aus dem Leben auf die Bühne gebracht. Denn im wirklichen Leben redet ja der Mensch nur zum Menschen und wenn er zu sich und mit sich selber spricht, so geschieht das in der Regel doch nur in Gedanken, nicht in Worten, vor Allem aber nicht in längerer zusammenhängender Rede, wie der Dramatiker ihn auf der Bühne sprechen läßt. Auf der Bühne ist das laut ausgeführte Selbstgespräch freilich eine Nothwendigkeit, wenn die Gedanken, die der Schauspieler seinem Mitschauspieler vorenthalten will oder muß, doch den Zuschauern offenbar werden sollen. So gestaltet sich denn der Monolog zu einer theatralischen Convenienz, zu einem Hülfsmittel, dessen Unentbehrlichkeit allseitig anerkannt und dessen Anwendung dem Dramatiker als ein selbstverständliches Recht gestattet wird. Fraglich und bedingt bleibt dabei nur das Maaß und Ziel dieser Anwendung von Seiten des Dichters. Der Monolog darf ebensowenig da erspart und vernachlässigt werden, wo sein Fehlen eine Lücke in dem Gange der Handlung oder eine Dunkelheit der Entwickelung der Charaktere veranlassen würde, wie es andererseits nicht überflüssiger Weise an ungehörigem Platze eingeschoben werden darf, etwa als ein bloßes Paradestück des declamatorischen Pathos oder als ein müßiges Spiel des Witzes. Der Monolog muß vielmehr seine jedesmalige Stellung im Drama aus sich selber rechtfertigen können, aus einer innern Nothwendigkeit gleichsam da stehend wo es steht, im engsten Zusammenhange mit dem, was ihm vorangeht und was ihm nachfolgt, als ein festeingefügtes Glied in der großen dialogischen Kette der übrigen Scenen.

Diese Theorie des Monologs, die hier nur in einigen flüchtigen Zügen sich skizziren ließ, möge denn nun ihre vervollständigende Illustration erhalten an der Praxis Shakespeare's als des sichersten Führers und Meisters auch auf diesem Gebiete dramatischer Kunst. Freilich würde es die mir gesteckten Grenzen eines Vortrags weit überschreiten, wollte ich Shakespeare's Verfahren an einer Musterung seiner sämmtlichen Dramen nachweisen. Ich werde mich vielmehr auf das engere Gebiet der Tragödie beschränken müssen und zwar auf die fünf grossen tragischen Dramen, deren Bekanntschaft ich bei Ihnen Allen am sichersten voraussetzen darf und zur Vermeidung weitläufiger Inhaltsrecapitulation allerdings auch voraussetzen muß.

Wir beginnen mit der frühesten der fünf großen Tragödien unseres Dichters, an denen wir den Gebrauch des Monologs nachzuweisen haben, mit *Romeo und Julie.* Von vornherein ist es klar, daß da die Stellung

der beiden Liebenden zu einander und zu ihrer Umgebung, isolirt wie sie dastehen, mitten in den Conflicten der Parteiwuth ihrer hadernden Familien, sie für alle Aeußerungen ihrer Empfindungen in Wonne und Verzweiflung auf sich selbst, d. h. auf den Monolog hinweisen muß. So hat denn Shakespeare auch von dem Monolog den ausgiebigsten Gebrauch gemacht; aber nur — und das ist ein feiner charakteristischer Zug — für die wahre echte Leidenschaft der Beiden, nicht für die unklaren oder unentwickelten Gefühle, die dieser Leidenschaft bei Beiden vorangingen. Romeo macht seiner halt- und grundlosen Liebesschwärmerei für die spröde Rosalinde in keinem Monologe Luft, sondern nur im witzelnden Dialoge mit seinen Freunden. Und auch Julie äußert in keinem Monologe den Eindruck, den die von der Mutter ihr angekündigte Bewerbung des Grafen Paris auf ihr Herz, das noch nicht gesprochen hat, hervorbringen mochte. Erst die erste Begegnung des Liebespaares auf dem Feste der Capulets beseitigt mit ihrem urplötzlich zündenden Lichte den bisherigen Dämmerungszustand, und da tritt der Monolog beiderseits in sein Recht und kurz, aber entschieden, zeichnet er gleichsam das Programm der jetzt beginnenden Tragödie. Zuerst von Seiten Romeo's, da er Juliens Abstammung erfährt, in dem Ausruf:

Sie eine Capulet! O theurer Preis! mein Leben
Ist meinem Feind als Schuld dahingegeben.

Und dann Julie, noch ehe sie Romeo's Namen und Herkunft weiß:

Ist er vermählt,
So ist das Grab zum Brautbett mir erwählt.

Nachdem sie aber Namen und Herkunft erfahren hat:

So einz'ge Lieb' aus einz'gem Haß entbrannt.
Ich sah zu früh, die ich zu spät erkannt.
Mein Lieben kündet Unheil im Beginn:
Dem schlimmsten Feinde gab mein Herz ich hin.

Ihren vollen Erguß in Worten findet Romeo's Leidenschaft aber erst in seinem folgende Monologe, Nachts, im mondhellen Garten der Capulets unter dem Fenster, an welchem Julie sichtbar wird. Bei ihrem Anblick gedenkt er nicht mehr des Familienhaders, der sie trennt oder doch trennen sollte. Nur die Feier der Schönheit Juliens bildet den Inhalt dieses Hymnus der Liebe als die nothwendige Einleitung gleichsam zu dem Zwiegespräch, das sich daran schließt und den Bund der Beiden für das Leben und den Tod besiegelt. Bezeichnend für diesen Monolog Romeo's ist es, daß eben nur der Preis der sonnengleichen Erscheinung Juliens darin vorherrscht und daß Romeo's eigene Liebesempfindung sich

nur in diesem Preise wiederspiegelt, sonst aber hier kaum zu ihrem entsprechenden Ausdrucke gelangt.

Aus dem Garten der Capulets in der Mondnacht führt uns der Dichter unmittelbar in den Klostergarten Lorenzo's im Morgenlichte und zeigt uns den vielkundigen Mönch als Sammler von Kräutern aller Art, heilsamen wie giftigen. Sein philosophisches Selbstgespräch bei dieser Beschäftigung, ohne scheinbare Bezugnahme auf die uns bisher bekannt gewordenen Personen und Verhältnisse, erhält seine Würdigung und Berechtigung für uns erst später aus der Verwendung, welche der vertraute Beichtvater der beiden Liebenden von seiner botanischen Wissenschaft für die Bereitung des verhängnißvollen Schlaftrunkes macht.

In jener früheren Gartenscene hatte Julie in ihrer Apostrophe an den vermeintlich abwesenden Romeo des aus dem Familienhader entspringenden Hindernisses ihrer Liebe wohl gedacht:

> Dein Nam' ist nur mein Feind. Du bleibst du selbst,
> Und wärst du auch kein Montagu.

Und zum Schlusse, ehe noch Romeo sich zu erkennen gab:

> Und für den Namen, der kein Stück von dir,
> Nimm ganz mich selbst.

Jetzt hat Romeo sie beim Worte genommen. Der Bund der Liebenden ist geschlossen und in Juliens nächstem Monologe kümmert sie nicht mehr der Familienhader der Montagues und Capulets, sondern nur die Saumseligkeit der Amme, ihrer Liebesbotin an Romeo, die schon drei Stunden fort ist und noch immer mit dem heißersehnten Bescheide nicht zurückkehrt. Bedeutsam genug betont Julie da ihr Herz, ihr warmes jugendliches Blut im Contraste mit der schwerfälligen Unbehilflichkeit ihrer alten Amme. Solche psychologische und physiologische Fingerzeige für das Verständniß der Charaktere und der rasch weiterstürzenden Handlung zu geben, dazu hat der Dichter den Gebrauch des Monologs für vorzugsweise geeignet erachtet.

Zwischen dem zweiten und dritten Akte des Dramas vollzieht sich die heimliche Trauung des Liebespaares durch den hilfsbereiten Mönch Lorenzo, und demgemäß trägt der neuvermählten Julie folgender Monolog einen von dem vorhergehenden Monologe der bräutlichen Julie wesentlich verschiedenen Charakter. Wenn in jenem in leidenschaftlicher Klage die ungeduldige Erwartung der Rückkehr der Amme mit der ersehnten Botschaft von Romeo sich aussprach, so äußert sich in diesem Monologe die Erwartung des ersten Besuchs ihres jungen Gatten in einem innigeren und zugleich gehaltneren Tone. Der Monolog gipfelt in den Worten:

Ich kaufte einen Sitz der Liebe mir,
Doch ach! besaß ihn nicht: ich bin verkauft,
Doch noch nicht übergeben.

Auch hier finden wir Andeutungen, welche Julie füglich nur im Selbstgespräch machen konnte, Andeutungen, die im Gespräch mit der Amme und mit Romeo kaum am Platze gewesen wären.

Die nun eintretenden gewaltsamen Ereignisse: Tybalt's Tod, Romeo's Verbannung, Juliens erzwungene Verlobung mit Paris, schaffen eine allseitig veränderte Situation, und diese resümirt sich in dem kurzen Monologe, mit welchem die nun auch von der Amme in ihren Nöthen verlassene Julie den dritten Akt beschließt. Indem sie sich von ihrer bisherigen Vertrauten und Rathgeberin lossagt, gedenkt sie des Mönches Lorenzo. Wenn auch der ihr nicht helfen kann, so bleibt ihr doch als letzte Zuflucht der Selbstmord. Die verzweiflungsvolle Energie dieses Entschlusses fordert hier den kürzesten und knappsten Ausdruck der Sprache und führt uns zurück auf jenen eben so kurzen und knappen Ausdruck, den wir in Juliens erstem Monologe fanden. Ohne Romeo kein Leben! das ist der beiden Monologen gemeinsame Inhalt, am Anfange wie jetzt am drohenden Ende dieses Liebesbundes.

Wenn durch Juliens Monologe, die wir bisher betrachteten, je ein leitender Gedanke hindurchging und ein einheitlicher Ton sich darin vernehmbar machte, so ändert sich das mit dem Monologe, zu dessen Betrachtung wir nunmehr übergehen. Julie hat sich nicht vergebens an den Mönch um ein Rettungsmittel in ihrer Bedrängniß gewandt, aber jetzt, da sie dieses einzige Rettungsmittel ergreifen, da sie den Schlaftrunk nehmen soll, drängen sich ihr, die wir bisher als so entschieden und entschlossen kennen lernten, mannigfache Bedenklichkeiten auf. Zuerst möchte sie, da ihre Lebenswärme schon vor der ahnenden Vorstellung des Kommenden zu erstarren beginnt, zu ihrem Troste die Amme zurückrufen. Aber

Mein düstres Spiel muß ich allein vollenden

sagt sie und greift zum Schlaftrunk. Aber vielleicht bleibt dieser Trank wirkungslos und sie muß am Morgen sich dem Grafen Paris antrauen lassen. Doch dafür liegt der Dolch bereit, das letzte Mittel, auf das schon der Schluß des vorigen Monologs hingedeutet hatte. So ist das Bedenken von der Wirkungslosigkeit des Trankes beseitigt, und an dessen Stelle tritt das andere Bedenken von einer tödtlichen Wirkung desselben. Aber nur für einen Augenblick giebt sie dem Verdachte Raum, der Mönch könne sie vergiften wollen, um sich selber vor den Folgen ihrer

von ihm vollzogenen Trauung mit Romeo sicher zu stellen. Ihr drittes Bedenken ist schlimmer als die beiden ersten, die sie leichter Hand abwies:

Wie aber, wenn ich, in die Gruft gelegt,
Erwache vor der Zeit, da Romeo
Mich zu erlösen kommt!

Alle Schrecknisse eines solchen zu frühen Erwachens in der Gruft malt ihre aufgeregte Phantasie in einer sich drängenden Reihenfolge grauenhafter Bilder sich aus, die dann ihren Höhepunkt erreichen in der Vorstellung eines sie packenden Wahnsinns und im Wahnsinn zu vollbringenden Selbstmordes. Wie sie in dieser Vorstellung Tybalt's Leichnam aus seinem Grabe zerrt, so sieht sie in ihrer letzten Vision Tybalt's Geist ihren Romeo mit dem Stossdegen bedrohen und in dem Drange, ihrem Romeo zu Hilfe zu eilen, leert sie in höchster Beängstigung den Becher mit dem Ausruf:

Ich komme, Romeo! Dies trink' ich dir.

Hier haben wir denn statt der Monologe der Reflexion, der Empfindung, der Selbstbekenntnisse, die wir bisher beobachteten, den Monolog der dramatischen Handlung, einen Monolog, der den Verlauf einer ganzen Scene in sich faßt, nur daß diese Scene im Innern eines Individuums, nicht im Aeußern der Wechselrede verschiedener Personen sich abspielt.

Ein schrofferer Contrast ist kaum denkbar, als der zwischen den beiden Monologen des verbannten Romeo in Mantua. Im ersten spricht sich in der Zuversicht einer glücklichen Traumdeutung die frohe Hoffnung baldiger Wiedervereinigung mit der geliebten Julie aus. Da mitten in die anticipirte Ausmalung dieses Wiedersehens kommt ihm durch seinen Diener die Kunde von Juliens bereits erfolgtem Tode und Begräbniß, und rasch ist sein Entschluß gefaßt:

Wohl, Julie, heute Nacht ruh' ich bei dir.
Ich muß auf Mittel sinnen.

Und dieses Mittel ist bald gefunden: es ist das Gift, dessen Verkauf zwar das Gesetz in Mantua mit dem Tode bestraft; aber die hungerleidende Armuth des Apothekers, deren drastisch anschauliche Schilderung den folgenden größeren Theil des zweiten Monologs ausfüllt, wird sich durch Romeo's Gold schon bewegen lassen, das Gesetz zu brechen. In das leibliche Elend dieses Apothekers hatte sich schon früher Romeo wie zufällig im Vorübergehen an seinem Laden vertieft, gleichsam wie in ein Seitenstück zu seinem eignen geistigen Elend in der Verbannung zu Mantua.

Die grosse Schlußscene der Tragödie bringt uns zunächst in einem Monologe des Grafen Paris sein der Julie dargebrachtes Todtenopfer, das

bei aller scheinbarer Innigkeit doch etwas kalt und conventionell gehalten ist, ganz im Gegensatze zu Romeo's letztem Monologe, der wiederum als ein wesentlich handelnder Monolog aus verschiedenen Theilen besteht. Der erste Theil ist der Bestattung seines von ihm im Irrthum getödteten Nebenbuhlers Paris neben der gemeinsam geliebten Julie gewidmet, im Sinne des Alles sühnenden und versöhnenden Todes. — Der zweite Theil feiert zugleich die selbst dem Tode unantastbar gebliebene Schönheit Juliens und fleht, um vor dem Scheiden seinen Frieden mit aller Welt zu machen, noch den todten Tybalt um Vergebung an. Der dritte Theil endlich leitet mit einer letzten Umarmung Juliens das Leeren des Giftbechers ein und schließt mit den Worten:

Und so im Kusse sterb' ich.

So lösen sich die grellen Dissonanzen in Juliens vorhergehendem Monologe zu sanften Harmonien in dem Sterbemonologe Romeo's. Ihm erscheint die Gruft der Capulets, die Juliens Phantasie sich mit allen Grauenbildern ausgemalt hatte, in der Wirklichkeit vielmehr als eine lichte Feierhalle, als eine willkommene Ruhestatt des Lebensmüden. Auf solche Worte friedlicher Ergebung würde ein abermaliges Aufreißen alter Wunden kaum am Platze gewesen sein. Der Dichter hat denn auch im Gegensatze zu Romeo's trostreicher Todesrede der wiedererwachenden Julie für den Ausdruck ihrer Verzweiflung mit weiser Beschränkung nur wenige Worte geliehen. Nachdem sie Lorenzo's Aufforderung, mit ihm die Gruft zu verlassen, zurückgewiesen und vergebens in Romeo's Becher einen Rest von Gift für sich selbst gesucht hat, stößt sie sich Romeo's Dolch in die Brust mit den Worten:

O willkommner Dolch!
Dies werde deine Scheide. Roste da
Und laß mich sterben.

Was dann noch weiter folgt, die Versöhnung der beiden feindlichen Geschlechter über dem Grabe ihrer Kinder, das konnte dem Dichter zu fernerer Anwendung des Monologs keinen Anlaß bieten.

Shakespeare's Romeo und Julie würde uns im Ganzen und Großen auch ohne die darin verflochtenen Monologe verständlich bleiben, obgleich wir dann allerdings manchen feineren psychologischen Zug zur Charakteristik der Hauptpersonen und ihrer Handlungsweise vermissen würden. Die Tragödie spielt sich ja im engeren Sinne zwischen den beiden Liebenden, im weiteren Sinne zwischen den beiden feindlichen Geschlechtern

ab und baut sich daher mit innerer Nothwendigkeit aus dem Dialoge auf. — Anders verhält es sich aber mit dem Drama, zu dem wir nun übergehen, mit *Hamlet.* Hier spielt sich die Tragödie, so weit sie vornehmlich unsere Theilnahme in Anspruch nimmt und unsern Geist beschäftigt, im Innern eines mehr leidenden als handelnden Helden ab und würde, da dieser Held seine Kämpfe für sich allein zu bestehen hat, uns schlechterdings unverständlich bleiben, hätte nicht der Dichter in den Monologen uns die Schlüssel zur Lösung der Räthsel dieses räthselhaftesten aller Dramen dargeboten oder doch darbieten wollen. Es erhellt aber daraus, daß für die Würdigung dieses Trauerspiels eine Erwägung der Monologe in ihrer jedesmaligen Stellung im Drama viel schwerer in's Gewicht fällt als für das Verständniß des vorigen Drama's. Betrachten wir das denn im Einzelnen eingehender.

In Hamlet's erstem Monologe ist die ungeheure Last der Aufgabe, den Vatermord am Oheim und Stiefvater zu rächen, noch nicht auf seine Schultern gelegt. Was ihn bis jetzt gepeinigt hat, das faßt er zusammen in seinen Ausruf:

Schwachheit, dein Nam' ist Weib!

Es ist die herzerschütternde Thatsache, daß gerade seine Mutter ihm zum Anlaß dieses Denkspruchs dienen muß. Sonst wird in diesem ersten Monologe nur Hamlet's grenzenlose Liebe und Verehrung für den todten Vater mit seiner ebenso grenzenlosen Verachtung des gehaßten Oheims constatirt. — Viel kürzer spricht sich Hamlet am Schlusse derselben zweiten Scene aus, denn die ihm mittlerweile gewordene geheimnißvolle Kunde von der Geistererscheinung seines Vaters in Waffen kann zuerst doch nur einen unbestimmten Verdacht in ihm erregen, und den äußert er in den Worten:

Ich vermuthe was von argen Ränken.

Solche Vermuthung wird ihm denn bald zur entsetzlichen Gewißheit aus dem Munde des gemordeten Vaters selbst. Nach dem Verschwinden des Geistes erwarten wir natürlich, daß Hamlet's nächster Monolog den Entschluss der Rachevollstreckung, zu der er soeben durch eine so eindringliche Mahnung aus dem Jenseits beschworen war, aussprechen, ja daß er das Wo und Wie dieser theuersten Pflichterfüllung erwägen würde. Statt dessen aber heftet sich der Monolog an die letzten Worte des Geistes: Gedenke mein! und Hamlet's einzige Sorge scheint sich um die Möglichkeit zu drehen, dass er diese letzten Worte vergessen möchte. In dem „Gedenke mein!" liegt nun allerdings auch das Gedenken an die Blutthat des Oheims miteinbegriffen, und so wird denn auch diese mit-

eingezeichnet in die Schreibtafeln. Eingezeichnet bis auf Weiteres, möchten wir in Hamlet's Seele hinzufügen und uns fragen: Hat nicht der Dichter schon in diesem Monologe uns seine Auffaßung von dem Charakter des Helden andeuten wollen? Gewiß hat er das gewollt. Wir sehen, der Racheakt soll verschoben werden. In welchem Sinne aber dem Hamlet die Ausführung desselben vorschwebt, das verräth uns kein Wort seines Monologs. Wohl aber giebt sein Ausruf am Schlusse der Scene:

> Die Zeit ist aus den Fugen: Schmach und Gram,
> Daß ich zur Welt sie einzurichten kam

uns eine Probe davon, wie Hamlet es liebt, eine specielle, seinem Gewissen unabweisbar nahegelegte Frage zu verallgemeinern, das Concrete zum Absoluten zu verflüchtigen und das Praktische zum Theoretischen aufzulösen.

Aus diesem Zustande einer thatenscheuen Reflexion, dem die angenommene Wahnsinnsmaske freien Spielraum und beliebigen Aufschub gewährt, ihn herauszureißen zu einem Versuche wenigstens des Handelns, dazu bedarf es eines zufälligen äußeren Anlasses. Dieser Anlaß bietet sich denn dar in dem Auftreten der wandernden Schauspielergesellschaft und in der Declamation des ersten Schauspielers. Ihre Nachwirkung auf Hamlet's Gemüth zeigt uns sein folgender Monolog. Die tiefe Empfindung, welche der Schauspieler in seiner Recitation vom rauhen Pyrrhus für die Leiden der ihm doch fremden Hecuba in so erschütternder Wahrheit zu fingiren verstand, mahnt den Prinzen an seine bisherige Theilnahmlosigkeit in der eigenen Sache, in der Sache des ermordeten Vaters. Aber die ingrimmigen Schmähworte und Hohnreden, mit denen er sein Nichtsthun und sich selbst überhäuft, sollten ihn doch noch mehr zum Thun anstacheln, als der Vortrag des Schauspielers, und wir erwarten natürlich abermals aus Hamlet's Munde den festen Entschluß zur schleunigen Rachevollziehung zu vernehmen. Da treten neue Bedenken ihm wieder hindernd in den Weg. Der Geist, an dessen Erscheinung und Wort er bisher so sicher glaubte, kann ja ein böser Geist, ein Teufel, und der so bitter gehaßte und verschmähte Oheim kann ganz unschuldig an dem vermeintlichen Brudermorde sein. Die Rachevollstreckung muß also abermals verschoben werden, bis daß der König bei der Aufführung des Drama's von der Ermordung des Gonzago seine bis dahin nur präsumirte Schuld in Mienen und Geberden verrathen hat.

Mit diesem vorläufigen Aufschube, den Hamlet's Zweifelsucht zur Beschwichtigung seiner heraufbeschworenen Gewissensscrupel zu fordern scheint, gewinnt er denn abermals eine Frist, um sich vor der argen Zeit, die aus den Fugen ist, und vor seiner schweren Aufgabe, sie

wieder einzurichten, in sein Inneres zu flüchten. Da ergeht er sich denn in den melancholischen Betrachtungen, die den Inhalt seines nächsten berühmtesten Monologes vom Sein oder Nichtsein ausmachen. Diese Betrachtungen über den Selbstmord als ein probates Mittel zur Befreiung von allem möglichen menschlichen Elend und über die Bedenken, die der Ergreifung dieses Mittels entgegentreten, scheinen doch rein theoretischer Natur zu sein, und die Frage vom Sein oder Nichtsein hat auf die Frage von Hamlet's Thun oder Nichtthun keine weitere praktische Bezugnahme, als etwa die im Schlusse des Monologs liegende:

So macht Gewissen Feige aus uns allen;
Der angebornen Farbe der Entschließung
Wird des Gedankens Blässe angekränkelt,
Und Unternehmungen voll Mark und Nachdruck,
Durch diese Rücksicht aus der Bahn gelenkt,
Verlieren so den Namen Handlung.

Zu solchen Unternehmungen, welche die Feigheit des Gewissens und die Blässe des Gedankens nicht zu Thaten werden läßt, müssen wir und muß Hamlet selbst, im Sinne des Dichters, doch auch wohl die ihm aufgelegte Rachevollstreckung an dem Oheim rechnen.

Durch die Aufführung des Schauspiels im Schauspiel hat Hamlet dann seine schwankende Ueberzeugung von der Blutschuld des Oheims wieder vollständig befestigt, und wir erwarten nun in seinem nächsten Monologe doch eine bestimmte Ankündigung seines sofortigen Handelns. Aber glücklicher oder unglücklicher Weise hat ihn seine Mutter vor dem Schlafengehen zu sich beschieden und da er doch lieber Dolche reden als Dolche brauchen mag, so liegt ihm die Aufgabe, der Mutter in's Gewissen zu sprechen, näher als die andere Aufgabe, seinen Stiefvater umzubringen. Nur zufällig — wenigstens entnehmen wir das aus seinem eben berührten Monologe — geräth er auf seinem Wege zur Mutter in das Gemach des Königs und findet ihn am Betpult knieend, also in einer so wehrlosen, unbeschützten Lage, so bequem wie nur möglich, um endlich an ihm das Werk der Rache zu vollstrecken. Aber gerade diese betende Stellung ist es, die den Rächer des Vatermordes irre macht. Der König selbst freilich verspricht sich, wie sein Monolog beweist, keinerlei Erfolg von seinen vergeblichen Gebetsversuchen. Wohl aber fürchtet Hamlet, durch das Schwert, das er schon gezückt hat, den betenden Verbrecher stracks in den Himmel zu befördern. Der Racheakt wird also abermals verschoben, nicht in der früheren Besorgniß, einen Unschuldigen, vom Teufel in Gestalt des väterlichen Geistes Verleumdeten, zu würgen, sondern in der Besorgniß, einen Schuldigen durch unzeitige Wegräumung der verdienten Höllenpein zu entziehen.

Aber wenn Hamlet auch solche zarten oder vielmehr raffinirt grausamen Bedenken hegt, den König in einer gegebenen Situation zu erstechen, so theilt der König in Betreff Hamlets diese Bedenken durchaus nicht, sobald er dessen Gemeingefährlichkeit, aus der Erstechung des Polonius, auch für seine eigene Person erkannt hat. Und zwar soll, der besseren Sicherheit wegen, England dieses Henkeramt an Hamlet vollziehen, wie der folgende Monolog des Königs das mit dürren Worten ausspricht. Den geheimen Mordplan in seinem ganzen Umfange entdeckt Hamlet freilich erst später auf der Fahrt nach England, aber daß er seinen Reisegefährten Rosencranz und Güldenstern und den ihnen mitgegebenen Briefschaften das Schlimmste zutraut, das hat er ja vorher schon gegen seine Mutter deutlich ausgesprochen. Wenn er dennoch die Seereise scheinbar bereitwillig antritt, so bestimmt ihn dazu schwerlich allein die Genugthuung, die er fühlt, seine beiden Schulgenossen mit ihrem eigenen Pulver in die Luft zu sprengen, wie er sich bildlich gegen seine Mutter ausgesprochen hatte. Im Sinne des Dichters ist für Hamlet diese englische Reise ein willkommener Anlaß oder Vorwand, den Racheakt abermals zu verschieben. Eine Beschönigung von sich selber läßt sich freilich für diesen Aufschub nicht so leicht beschaffen, wie für die früheren Verzögerungsfälle, und so erklärt es sich, daß Hamlet's letzter Monolog auch nichts Derartiges versucht, sondern nur die eigne Unentschlossenheit und Unthätigkeit mit der Entschlossenheit und Thatkraft des jungen Fortinbras contrastirt, der in den Krieg mit Polen zieht, während Hamlet sich nach England einschiffen lässt. Der Parallelismus der Gedankenreihe Hamlet's in diesem seinem letzten Monologe mit derjenigen in dem Monologe, der sich an die Recitation des Schauspielers knüpfte, ist augenfällig genug. Aber jener frühere Monolog hatte doch ein greifbares Resultat zu seinem Ausgange: die Inscenirung des Schauspiels im Schauspiel, um damit die Schuld des Königs zu constatiren. Hier aber dient im Sinne des Dichters die Verherrlichung des Fortinbras in Hamlet's Munde und zugleich seine eigene Herabwürdigung, lediglich als Prophezeiung der Zukunft, die dem siegreich aus Polen heimkehrenden norwegischen Königssohne gehören wird. Der dänische Königssohn aber hat alsdann seine einzige Lebensaufgabe, der Rächer seines Vaters zu sein, mit seinem Tode besiegeln sollen und dürfen. Die Katastrophe, die dazu führt, tritt nothwendig aus der bisher in Hamlet's Innern spielenden Tragödie heraus und bedarf für den fünften Akt nicht mehr der Monologe, die uns als willkommene Fingerzeige für das Verständniß der Absichten des Dichters durch die vier ersten Akte begleitet haben.

Wie im Hamlet, so bildet auch im *Othello* der Monolog ein vorherrschendes unentbehrliches Element und zwar aus ähnlichem Grunde. Wie der Held des einen Dramas kann auch der Schurke des anderen keinen Vertrauten haben bei der Vollführung des Planes, den er durch alle Stadien der dramatischen Handlung verfolgt, und der Dichter sieht sich daher veranlaßt, in beiden Fällen durch eine Reihe von Monologen die Zuschauer fortlaufend zu orientiren über die Motive der betreffenden Personen und über den jedesmaligen Stand der Angelegenheit, die gefördert werden soll. Damit ist freilich die Aehnlichkeit zwischen beiden abgeschlossen, denn im Uebrigen läßt sich kaum ein größerer Contrast denken als der zwischen Hamlet's und Jago's Selbstbekenntnissen besteht. Auf der einen Seite eine reflectirende grüblerische Gewissenhaftigkeit, die immer anhält und zögert auf dem Wege zu dem erstrebten Ziele und dieses Ziel am Ende doch nur durch einen außer der Berechnung liegenden Zufall erreicht; auf der andern Seite eine praktische energische Gewissenlosigkeit, die ihr Ziel unverrückt in's Auge faßt und sich durch keine menschliche Regung von ihrem teuflischen Wege zur Erreichung des Zieles abirren läßt. Damit hängt es denn zusammen, daß der offene Cynismus, mit welchem Jago das Publicum gleichsam zum passiven Mitwisser seines Vorhabens und Thuns macht, das Verständniß seiner Monologe und aus den Monologen heraus seines Charakters eben so sehr erleichtert, wie die verschleierten Selbsttäuschungen Hamlet's solches Verständniß erschweren. Eine Analyse der Jago'schen Monologe hat es denn auch mit der Bewältigung eines bequemeren Materials zu thun, wie sich das nun im Einzelnen ergeben wird.

Schon Jago's erster Monolog am Schlusse des ersten Aktes enthält das Programm der ganzen Tragödie, so weit sie Jago zu ihrem Urheber hat. Das „doppelte Schelmenstück“, das er vollführen will, Othello's und Cassio's Verderben und zwar das Verderben des Einen durch den Anderen, steht ihm hier schon vor Augen. Zunächst nur in allgemeinem Umrisse, denn die Details der Ausführung muß er noch der Zeit und den Umständen überlassen, die er schon seinen Zwecken dienstbar zu machen wissen wird. Seinen Beweggrund zu solchem Plane kennen wir bereits aus seinem Zwiegespräch mit Rodrigo: es ist die kränkende Zurücksetzung, welche er von Othello erlitt, als nicht er, sondern Cassio zu dessen Leutnant ernannt wurde. In dem Monologe ist aber d i e s e r Beweggrund, der für den Gimpel Rodrigo plausibel genug sein mochte, als irrelevant übergangen, und fast eben so wenig stichhaltig scheint ein statt dessen angeführtes Motiv: der von Jago selbst angezweifelte Verdacht, als ob Othello zu Jago's Frau in sträflichem Verhältnisse gestanden habe. Jago's eigentlichen Beweggrund läßt

der Dichter in dem Monologe uns nur errathen: Jago haßt den Othello und den Cassio wie der Böse den Guten, der Gemeine den Edlen haßt und hassen muß, psychologisch aus innerer Nothwendigkeit.

Auch an das folgende Zwiegespräch Jago's und Rodrigo's schließt sich ein Monolog des Ersteren, wiederum als Ergänzung zu dem mit Rodrigo Verhandelten und als solche ein Seitenstück seines früheren Monologs. Ein neu hinzutretender Zug darin ist eine gewisse Selbstanreizung zur Verfolgung seines Planes, deren ein Mensch wie Jago doch kaum zu bedürfen schien. Der Verdacht, Othello sei ihm bei Emilie in's Gehege gekommen, vorher von ihm selber angezweifelt, wird hier als eine ihn quälende Vermuthung hingestellt, aber hier zur Rechtfertigung eines etwaigen Anschlages auf die Ehre der Desdemona von Seiten Jago's:

Nichts kann und soll mein Herz beruhigen,
Bis ich ihm wett geworden, Weib um Weib.

ruft er aus, und wenn er hinzufügt:

Den Cassio fürcht ich auch für mein Gespons,

so hat der Dichter damit vielleicht weniger ein secundäres Motiv zur Intrigue gegen Cassio dem Jago in den Sinn und Mund legen wollen, als vielmehr einen weiteren Beitrag zur Charakteristik des Letzteren liefern. Der Niederträchtige findet eben eine Art von Genugthuung darin, dass er die eigne Schlechtigkeit Andern zutraut.

Wenn Jago seinen zweiten Monolog, auf seine Stirn deutend, schließt:

Hier denn, zwar noch verworren, hab' ich's nun:
Wie'n Schelmstück aussieht, zeigt sich erst beim Thun,

so darf er im dritten Monologe sich rühmen, daß sein Plan mittlerweile eine feste Gestalt gewonnen hat. Cassio ist wegen eines Disciplinarvergehens auf Jago's Anstiften seines Dienstes entlassen und soll nun nach Jago's tückischem Rathschlag Desdemona's Fürbitte bei Othello in Anspruch nehmen. Noch mehr als über den sichern Erfolg dieses Anschlages frohlockt Jago über den frommen Anschein, den er sich mit diesem Rathschlage gegeben, über diese Theologie der Hölle, wie er sie nennt und übt, über seine Virtuosität in der Heuchelei. Wir haben da wieder einen neuen Zug in der Charakteristik des Bösewichts, den der Dichter natürlich nur im Monologe anbringen konnte.

Jago's Intriguenspiel ist nunmehr im vollen Gange seiner Ausführung und seines Erfolges. Die Periode der bloßen Entwürfe und Berechnungen liegt hinter ihm und damit fällt für den Dichter jeder Anlaß weg, zur Charakteristik Jago's und seines Thuns und Treibens, sich

ferner der Form des Monologs zu bedienen. Die Tragödie wird nunmehr in die Seele Othello's verlegt und der durch Jago's täuschende Insinuation so traurig vereinsamte Mohr muß im Monologe seinem gepreßten Herzen Luft machen und zugleich die immer tiefer fressenden Wirkungen des in sein Gemüth geträufelten Giftes vor den Zuschauern darthun. Othello's erster Monolog beginnt denn charakteristisch genug mit dem Ausdruck seines völligen Vertrauens auf Jago's Redlichkeit, also auch seines unbedingten Glaubens an dessen verläumderische Aussagen in Betreff der Desdemona. Zur Verstärkung dieses Glaubens muß ihm denn das Bewußtsein der äußern Mängel seiner Persönlichksit dienen, welche Desdemona's Untreue motiviren könnten. Seine selbstquälerische Betrachtung verallgemeinert sich und gipfelt in dem pessimistischen Ausruf:

O, Fluch des Ehestands,
Daß unser diese zarten Wesen sind
Und ihr Gelüste nicht.

Aber der Anblick der auftretenden Desdemona in ihrer Reinheit und Unschuld bannt für einen Moment alle diese Seelenpein, und mit den Worten:

Wenn diese falsch ist, oh, dann macht der Himmel
Sich selbst zum Spott. Ich will's nicht glauben

schließt sein Monolog. Indeß hat Jago's Gift schon zu tief gewirkt und neue Verdachtsgründe kommen zu den alten, zum Verderben der vermeinten beiden Schuldigen. Cassio's Wegräumung übernimmt Jago und an Desdemona will Othello selbst das Rächeramt des verrathnen Gatten vollziehen. In welcher Auffassung und Gesinnung er daran geht, das sagt uns sein letzter Monolog im ehelichen Gemach am Bette der schlafenden Desdemona. Zunächst mahnt er sich selbst zu der schweren That durch die Vorhaltung der Ursache, die ihn dazu zwingt. Diese Ursache selbst, den Ehebruch seiner Gattin, wagt er freilich im Angesicht der keuschen Sterne nicht zu nennen. Daß er Desdemona später erwürgt, nicht etwa ersticht, das wird schon hier angedeutet mit Othello's Worten:

Doch nicht ihr Blut vergieß' ich,
Noch ritz' ich diese Haut, so weiß wie Schnee
Und glatt wie eines Denkmals Alabaster.

Das Mitleid, welches dieser Anblick der Schlafenden in ihm erregt, weicht aber der sittlichen Betrachtung, von der Othello's ganzes Rächeramt durchdrungen und geleitet wird:

Doch muß sie sterben, sonst betrügt sie Andre

und noch deutlicher, noch reiner tritt diese Empfindung hervor bei den Thränen, die er im Abschiedskusse vergiesst:

> Dieser Schmerz
> Ist wie der Himmel strafend wo er liebt.

Wir erkennen, wie der Dichter diesen Monolog benutzt hat, um uns Othello's That in dem denkbar mildesten Lichte erscheinen zu lassen. Daß wir dem Gatten ein noch innigeres Mitgefühl zollen als der Gattin, diese Absicht des Dichters ließ sich eben nur im Monologe, im rückhaltlosesten Seelenergusse Othello's erreichen, in keinem Dialoge, denn es ist ja keine Person im Drama, der Othello sein Innerstes so hätte offenbaren können und dürfen.

Die nun eintretende Katastrophe mit ihrem vielbewegten Durcheinander von Handlung bot eben so wenig wie der Schluß des Hamlet Raum und Anlaß zu den Selbstbetrachtungen, die den Monolog bedingen.

In den Dramen, die uns bisher beschäftigten, hatte der Dichter immer nur für wenige Personen von dem Monologe Gebrauch zu machen, aus Gründen, die sich aus der Analyse uns ergaben. Zu einer umfangreicheren und vielseitigeren Anwendung gelangt der Monolog erst in der Tragödie, zu welcher wir nun übergehen, im *König Lear*. Wie wir sahen, ist der Monolog die natürliche Redeweise derer, die ihre Gedanken, Empfindungen, Hoffnungen und Pläne Andern nicht mittheilen dürfen oder nicht können, je nachdem ihr arges Bewußtsein oder ihre Isolirung sie so oder so gestellt hat. In Lear finden wir beide Kategorien von Charakteren, die erste einfach, die zweite mehrfach vertreten. Der Repräsentant der ersten Klasse ist Gloster's Bastardsohn Edmund, dessen wahre Gesinnung freilich in der ersten Scene, wo der Vater ihn als seinen wohlgerathenen Liebling seinem Freunde Kent vorstellt und empfiehlt, sich nicht verrathen darf, desto unverhüllter aber in den folgenden Scenen sich kund thut. Wie Jago in seinem ersten Monologe, so spricht auch Edmund in dem seinigen, zunächst in allgemeinen Andeutungen, seine bösen Absichten aus. Das Gefühl eines erlittenen Unrechts ist bei Beiden dasselbe: Othello's Parteilichkeit für Cassio gegen Jago entspricht der Parteilichkeit der Völkersatzung für Edgar, den Echtbürtigen gegen Edmund, den Bastard. Diese angebliche Unbill zu rächen, sein vermeintliches Anrecht wieder zu erobern, dazu muß denn Edgar wie Cassio weggeräumt werden mit dem Mittel teuflischer Hinterlist, das beiderseits eben so energisch gewissenlos wie raffinirt berechnend ergriffen wird.

Wie Jago seinen Anspruch auf seine militärische Tüchtigkeit und erprobte Dienstleistung gründet, so Edmund auf die körperlichen und geistigen Gaben, welche die gütige Natur, seine Göttin, bei seiner Bastarderzeugung ihm schon vor den in der Ehe erzeugten Söhnen verlieh.

Wie im ersten Monologe Edmund seinen verderblichen Plan darlegt, so im zweiten der verbannte Kent seine edle Absicht, in der Verkleidung einer schlichten Diensttracht seinem Herrn, der ihn verstieß, doch treu zur Seite zu bleiben. In solcher vereinsamter Stellung, ohne einen Vertrauten, kann Kent diese brave Gesinnung und loyale Anhänglichkeit, die den Zuschauern für das Verständniß des Folgenden schon hier klar werden mußte, nur im Monologe äußern, einfach und kurz ohne weitere motivirende Reflexionen, die weder zu Kent's Charakter noch zu der gegebenen Situation sich schicken würden.

Desto inhaltreicher ist Kent's folgender Monolog, da wo er in den Fußblock gespannt, sehnsüchtig dem Aufgange der Sonne entgegenharrt, um bei ihrem Lichte den Brief Cordelia's lesen zu können. Daß Cordelia seiner eingedenk ist und daß ihr Brief in seine Hände gelangen konnte, das erscheint ihm wie ein Wunder, dergleichen man nur im Elende erlebt. Endlich spricht er die Hoffnungen aus, die er für eine endliche Lösung aller gegenwärtigen Wirren auf Cordelia setzt. — Wir haben hier also wieder einen orientirenden Monolog, vorbereitend auf kommende Ereignisse und eben in dieser monologischen Form dem Zuschauer mitgetheilt, da keine dialogische Form für Kent, als Cordelia's einzigen Vertreter, in seiner Vereinsamung möglich war.

Wie der bei Todesstrafe verbannte Kent sich nur in dem Incognito seiner Verkleidung im Lande, in der Nähe seines Herrn, halten und aufhalten kann, so bleibt auch dem geächteten Edgar kein andres Rettungsmittel als die Verkleidung; und zwar gedenkt er die Tracht und Haltung der vagabondirenden Tollhausbettler anzunehmen, deren abschreckend widerliche, dem englischen Publicum zu Shakespeare's Zeit wohlbekannte Erscheinung sein Monolog uns schildert, noch ehe wir ihn als solchen angeblich Besessenen auftreten sehen.

Zu den beiden bisher betrachteten dramatischen Figuren, welche die Noth der Zeit aus ihrer Stellung herausgetrieben und auf sich, d. h. für unsere Auffassung auf den Gebrauch des Monologs angewiesen hat, kommt endlich noch eine dritte, der Held der Tragödie, Lear selbst. Denn die Gesellschaft des Narren, in welcher er auf der Haide auftritt, ist für keine Gesellschaft zu rechnen, da Lear selbst keine Notiz davon nimmt: Lear ist und fühlt sich vielmehr allein, dem Sturme und Drange der entfesselten Elemente preisgegeben, den er mit dem Sturme und Drange seines Innern zu überbieten wagt. So lange Lear den vergeblichen Kampf

mit zwei unnatürlichen Töchtern bestand, so lange war der Dialog die Form, in welcher er, je nach der jedesmaligen Situation, mit dem Ausbruch seines Zornes, mit dem Appell an das Gerechtigkeitsgefühl oder an das Mitleid, mit dem Versuche der Unterhandlung, mit der Aeußerung bitterster Ironie seine Stellung behaupten oder wiedergewinnen wollte. Jetzt, da er sich aus allen diesen Positionen herausgeschlagen sieht, bleibt ihm nur der Monolog übrig, in dessen leidenschaftlichen Ergüssen wir ihn vollends dem Wahnsinn entgegentreiben sehen.

Zu der folgenden Wahnsinnscene in ihrer überwältigenden Wirkung hat der Dichter, gleichsam als eine Ruhepause und ein Moment der Beschwichtigung, Edgar's nächsten Monolog gefügt. In Reimversen, in welche Shakespeare auch sonst antithetische Sentenzen einzukleiden liebt, stellt Edgar hier seine Interessen als geringfügige und bescheidene den Angelegenheiten der Höheren gegenüber, die doch nicht besser daran sind als er, und er findet in dieser Parallele eine Art von Trost. Ist ja ihm durch seinen Vater Gloster dasselbe Leid widerfahren, wie dem König Lear durch seine Töchter.

Noch tröstlicher für seine eigene Lage lautet Edgar's folgender Monolog, dessen optimistische Resignation und getroste Zuversicht freilich alsbald auf die härteste Probe gestellt wird beim Anblicke seines geblendeten Vaters, der, von einem alten Lehnsmann geführt, nun der Führung seines nicht erkannten Sohnes übergeben wird.

In den Dialog der vierten Scene des vierten Aktes zwischen Cordelia und dem Arzt, wie zwischen Cordelia und dem Boten finden wir einige monologische Stellen eingeflochten. Die erste spricht Cordeliens Wünsche für die Wiederherstellung des geisteskranken Vaters aus, die zweite rechtfertigt im Sinne des Dichters für sein englisches Publicum den kriegerischen Einfall der französischen Truppen in England. Sie sagt:

Kein hohler Ehrgeiz treibt uns zum Gefecht,
Nur inn'ge Lieb' und unsers Vaters Recht.

wie sie eben vorher betont hatte, daß ihr Gemahl, der französische König, nur ihrer Thränen Flehen erhört habe, als sie sich zum Feldzuge gerüstet.

Wie im Hamlet und Othello, bietet auch im Lear die im fünften Akte sich vollziehende Katastrophe zu Monologen keinen weiteren Anlaß, und der Dichter hat sie aus denselben Gründen unangewendet gelassen, die wir dort schon erörterten.

Unsere Monologenmusterung schliesse mit *Macbeth*, der an äusserem Umfange ärmsten, an Monologen reichsten Tragödie Shakespeare's. Letzterer Umstand erklärt sich nicht wie bei Jago im Othello, bei Edmund im Lear aus der isolirten Stellung des Charakters, der seine verbrecherischen Pläne etwa für sich allein entwerfen und ausführen müßte. Macbeth hat ja an der Lady Macbeth mehr als eine bloße Mitwisserin, eine Helfershelferin des Königsmordes. Vielmehr scheint der Dichter in unser Drama deshalb so viele Monologe eingefügt zu haben, weil dem Tiefsinn seiner spätern Dramaturgie gemäß eine psychologische Entwickelung und Darlegung der dramatischen Figuren ihn eben so anzog und sein Publicum anziehen sollte, wie die Vorführung der dramatischen Handlung. Bei Edmund und bei Jago lag das Element des Bösen schon fertig vor in ihrem ersten Auftritte; bei Macbeth aber hat sich der Abfall vom Guten zum Bösen erst vor unsern Augen zu vollziehen. Um diesen Wandlungsprozeß in der Seele des Helden den Zuschauern zu verdeutlichen, bedurfte der Dichter des Monologs, sogar einer Reihe von Monologen, gleichsam einer Reihe von Scenen, in denen diese innere Tragödie parallel mit der äußern Tragödie fortschreiten sollte.

Macbeth's erster Monolog unterbricht seinen Dialog mit den beiden Abgesandten des Königs Duncan, deren Begrüßung und Botschaft ihm die Erfüllung eines Theiles der eben gehörten Hexenprophezeiungen gebracht hat. Sein zunächst sich ihm aufdrängender Gedanke ist: Wenn so viel erfüllt ist von Dem, was die Hexen prophezeiten, so kann auch die Verheißung des Uebrigen, der Königswürde, in Erfüllung gehen. Dass ihm diese Erfüllung nur durch die Wegräumung des Königs Duncan möglich scheint, das deutet er eher an, als daß er es ausspräche, in der Schilderung der furchtbar aufregenden Wirkung, die schon der bloße Mordgedanke auf seinen gesammten Organismus ausübt. So weist er denn diese erschütternde Vorstellung als eine Versuchung von sich ab und will es dem Schicksal überlassen, ihn zum König zu machen ohne sein Zuthun. — Aber der einmal in ihm aufgestiegene Mordgedanke läßt sich nicht bannen; von Neuem und in faßbarerer Gestalt drängt er sich ihm auf bei Duncans Verkündigung, daß Prinz Malcolm feierlich als Thronerbe proclamirt werden solle. Damit ist denn Macbeth jede Aussicht benommen, ohne sein Zuthun, wie er doch gemeint, König zu werden. Und dieses sein Zuthun kann eben nur die Mordthat sein, die er in's Auge zu fassen sich scheut, wenn die Hand sie vollbringt. Das ist der Inhalt des zweiten Monologs zum Schlusse der vierten Scene des ersten Aktes.

Die Mordthat, vor welcher Macbeth selbst noch zurückschrak, faßt die Lady in ihrem folgenden Monologe desto fester in's Auge. Und

eben so bestimmt und klar erkennt sie dabei die Nothwendigkeit ihrer Mitwirkung in der richtigen Würdigung ihres Gemahls, dessen Gewissensbedenken sie als Resultat seiner Charakterschwäche erklärt. Das Pathos, mit dem sie sich selbst zur Mordthat rüstet und reizt und dazu den Beistand aller Geister des Verderbens anruft, könnte, wie der fertig in sich abgeschlossene Charakter der Lady sich uns sonst darstellt, fast überflüssig erscheinen, hätte nicht der Dichter damit auf die Vollführung des Mordes in seiner ganzen entsetzlichen Bedeutung die Gemüther der Zuschauer vorbereiten wollen. Zugleich liegt in diesem Pathos eine Steigerung des Monologs in seinem zweiten Theile, herbeigeführt durch die dazwischenfallende Botschaft von der nahebevorstehenden Ankunft des Königs auf Macbeth's Schloß. Damit hat Duncan's Ermordung für die Lady aufgehört eine Frage der Zeit zu sein. Es muß alsbald gehandelt werden.

Macbeth's folgender Monolog, während der König noch beim Nachtmahle sitzt, fügt zu den früher geäußerten Bedenken gegen den Mordplan neue hinzu. Seiner Erwägung, daß solche That schon hienieden ihren Lohn erwarten muß, schließt sich zunächst die warnende Mahnung an das verletzte heilige Gastrecht an, und dann die Vorstellung des allgemeinen Jammers, den die Ermordung eines so vortrefflichen und geliebten Königs im Lande verbreiten werde. Diesen Abmahnungen hat Macbeth, wie er schließlich sagt, keinen andern Antrieb zur That entgegenzustellen, als den blind dahinstürmenden Ehrgeiz, der sich selber überspringt und jenseits niederfällt.

Der nächste Monolog zum Schlusse der ersten Scene des zweiten Aktes zeigt uns Macbeth auf seinem nächtlichen Gange zum Königsmorde. Seine Gewissensqualen scheinen beseitigt oder doch für den Augenblick zurückgedrängt durch den energischen Zuspruch der Lady. Aber an die Stelle der früheren Bedenken tritt die Vision des ihm vorschwebenden Dolches, das Vorbild des wirklichen Dolches, den er bald selbst ergreifen soll. Die dann folgende Ausmalung des nächtlichen Grausens in der Natur ist das Gegenstück zu dem Grausen in Macbeth's eigener Seele, ganz wie jener blutbefleckte Dolch in Macbeth's Phantasie ein Reflex ist des Dolches der schlafenden Kämmerlinge, der erst mit Duncan's Blut befleckt werden soll. Im Gegensatze zu dem visionären Monologe Macbeth's steht der sich daran schließende aller Visionen baare, rein auf die Vollführung der Mordthat gerichtete praktische Monolog der Lady, für die Zuschauer ein Bericht der von ihr vorbereiteten Mittel, sich vor jeder Entdeckung der wirklichen Mörder sicher zu stellen.

Es folgt der Monolog des Pförtners, der das scurrile Element des Clowns auch in der Tragödie vertritt und neben diesem conventionellen

Zwecke auch den andern hat, über die Zeitpause der nächtlichen Stunde des Mordes und der morgendlichen der Entdeckung desselben den Zuschauer hinüberzuleiten.

Banquo's kurzer Monolog zu Anfang des dritten Aktes äußert neben dem unbestimmten Verdachte gegen Macbeth, an welchem nunmehr sämmtliche Hexenprophezeiungen in Erfüllung gegangen sind, die Hoffnung, daß diese auch an Banquo oder vielmehr an Banquo's Geschlecht sich erfüllen mögen. — Mit derselben Möglichkeit, nur in entgegengesetztem Sinne, beschäftigt sich denn auch Macbeth's nächster Monolog. Diese letzte Prophezeiung darf und soll nicht verwirklicht werden, und deshalb muß Banquo und dessen Sohn Fleance den gedungenen Meuchelmördern zum Opfer fallen. So läßt sich die Frucht der ersten Mordthat mit Sicherheit nur genießen im Gefolge weiterer Mordthaten. Aber daß der gekrönte Mörder auch so dieser Frucht nicht froh wird, das verräth uns ein kurzer, in gereimten Sentenzen verfaßter Monolog der Lady. Er bezieht sich auf die melancholische Stimmung ihres Gemahls, der seines Wunsches theilhaft geworden ohne die Zufriedenheit, deren Entbehrung alles Gethane hat umsonst gethan sein lassen. Wir sehen, die Lady spricht nicht von ihrem Gemüthszustande, sondern von dem ihres Gemahls, und diesen feinen Charakterzug hat uns der Dichter eben nur im Monologe geben können.

Wie Macbeth's Seelenstimmung, so wird auch seine äußere Lage immer verzweifelter. Banquo's Sohn ist der Mörderhand entflohen und die aus dem Hexenkessel aufsteigenden Erscheinungen zeigen den ermordeten Banquo als Stammvater des künftigen schottischen Königshauses. Nur in terroristischer Tyrannei, die sich zunächst gegen die Familie des geflüchteten Macduff wendet, will Macbeth noch sein Heil suchen. Das ist der Inhalt seines Monologs zum Schluß der ersten Scene des vierten Aktes, gleichsam das Vorspiel zu Macbeth's Monologen im fünften Akte, die das krampfhaft vergebliche Aufraffen seiner Widerstandskraft nach Außen und das quälende Bewußtsein seines zusammenbrechenden Innern bezeichnen und die sich füglich kurz zusammengefaßt hier anticipiren lassen.

Die gemeinsame Blutschuld, welche die verbrecherischen Ehegatten enger mit einander verknüpfen sollte, scheint vielmehr das Band gelockert zu haben und jedes der Beiden hat seine Kämpfe für sich allein durchzukämpfen. Denn auch der Lady sind solche auf die Dauer nicht erspart geblieben. Seitdem ihr Gemahl gegen die aufrührerischen Vasallen in's Feld zog und ihre eigne Stellung gefährdet schien, da spiegelt ihr aufgeregter Geist ihr im Schlafe alle jene Grauenbilder vor, welche Macbeth *vor* der Mordthat im wachen, aber visionären Zustande zu erblicken

wähnte. So aufgefaßt erscheint der Monolog der Lady zu Anfang des fünften Aktes als ein Seitenstück zu Macbeth's früherem Monologe. Als Nachtwandlerin hat sie die Ereignisse jener Mordthat, die damals spurlos an ihrem verhärteten Gemüthe vorübergingen, jetzt nachträglich in allen ihren Einzelheiten wieder durchzuleben und im Traume die damals im Wachen gespielte Rolle abermals zu spielen. Daß diese Qualen aber nicht bloß im Traume an ihr nagen, sondern auch beim Erwachen sie peinigen, das konnte der Dichter allerdings nicht im Monologe der Nachtwandlerin andeuten, wohl aber in dem, was der Arzt über die Natur der Krankheit der Lady sagt. Seine an die Kammerfrau gerichtete Mahnung, alle Mittel sich Schaden zu thun von der Lady fern zu halten, scheint, im Sinne des Dichters, das als thatsächlich zu bestätigen, was Malcolm am Schlusse des Dramas von einem vermeintlichen Selbstmorde der Mörderin sagt.

Jahresbericht vom 17. Mai 1880.

Vorgetragen

vom

Herrn Vicepräsidenten General-Intendanten Freiherrn **von Loën**

aus Weimar.

Den Stiftungstag der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, der in diesem Jahre zum 17. Male wiederkehrt, haben wir nicht wie bisher an dem Geburts- und Sterbetage Shakespeare's feiern können, da zwei unserer hervorragendsten Mitglieder, Delius und Elze, durch wissenschaftliche Arbeiten in Rom und London zurückgehalten wurden und eine Verlegung der Generalversammlung bis zu ihrer Rückkehr wünschten.

Sehen wir auf das verflossene Jahr zurück, so gedenken wir zunächst der Verluste, welche die Shakespeare-Gesellschaft und die Shakespeare-Gemeinde erlitten hat.

Wir nennen vor Allem Hertzberg, den weitgekannten klassischen Philologen, unser langjähriges Vorstandsmitglied und treuen Mitarbeiter; daneben Kreissig, der durch seine Vorlesungen das Interesse für Shakespeare in weitesten Kreisen verbreitete. In voller Jugendkraft starb in Neapel unser Mitglied der Professor Wagner aus Hamburg; im 83. Jahre der Geheimrath Hagen in Königsberg, der seine Theilnahme für die Gesellschaft noch in einem Beitrage bekundet, den wir in dem diesjährigen Jahrbuche abgedruckt finden. Ein jäher Tod entriß uns endlich einen fleißigen Mitarbeiter, Dr. Gericke in Leipzig, der immer treulich zu den Versammlungen kam und uns durch sein theilnehmendes und anregendes Wesen lieb und werth geworden war.

Sonst ist von unserer Gesellschaft nur Erfreuliches zu berichten. Nach einem 16jährigen Bestande können wir mit einer gewissen Genugthuung zurückblicken und die Hoffnung hegen, daß die Gesellschaft auf

guter Grundlage ruhend auch für die Zukunft Gutes wirken werde. Wir zählen jetzt 226 Mitglieder, der Verkauf unseres Jahrbuches ist im stetigen Wachsen, die Bibliothek wird jährlich ansehnlich vermehrt und ist vielfach benutzt worden. In diesem Jahre hat die Bibliothek durch Ankauf und Geschenke 80 Bände Zuwachs erhalten. Erfreulich ist ferner die Achtung, welche die Gesellschaft auch im Auslande bei Gleichstrebenden genießt und daß unser Jahrbuch in England wie in Amerika vielfach als Quelle angeführt wurde. Unsere näheren Beziehungen zu den englischen Shakespeare-Forschern bekunden sich auch in der Ernennung von allein 7 unserer Mitglieder zu Ehrenvicepräsidenten der Shakespeare-Gesellschaft in London, während wir wiederum bedeutende englische Shakespeareforscher und Freunde, so gestern erst Ward in Manchester und Flower in Stratford zu Ehrenmitgliedern ernannten.

Da unser verehrtes Vorstandsmitglied Professor Dr. Elze wegen überhäufter Geschäfte die Redaction des Jahrbuches niederlegen mußte, übernahm Professor Dr. Leo in Berlin die Redaction und ist der 15. Jahrgang, welchen die Mitglieder bereits in Händen haben, von ihm herausgegeben.

Seit 1868 hat Elze das Jahrbuch redigirt; seiner Thätigkeit, seiner Umsicht, seinem Wissen und seinen vielfachen Verbindungen verdankt das Jahrbuch zum großen Theile das Ansehen, in welchem es in weiteren Kreisen steht.

Daß unsere finanziellen Verhältnisse trotz der größeren Kosten, die das Jahrbuch beansprucht und trotz der Anschaffung für die Bibliothek durchaus günstig und geordnet sind, daß wir sogar in einem kleinen zinstragend angelegten Capitale einen Reservefond haben, mag als erfreulich und für eine gelehrte Gesellschaft bemerkenswerth hier noch angeführt werden.

Wir schließen unseren Bericht mit dem Dank an die hohe Protectorin, deren immer gleichbleibende gnädige Fürsorge und Theilnahme für unsere Gesellschaft das Wachsen und Gedeihen des Vereins wesentlich fördert.

Ich ersuche nun den Herrn Präsidenten, in dessen Auftrage ich den Jahresbericht bekannt gab, seinen Vortrag zu halten.

Bericht
über die Jahresversammlung zu Weimar

am 17. Mai 1880.

Auch die 16. Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft wurde in Weimar abgehalten. Die zahlreich besuchte Versammlung beehrten auch Ihre Königl. Hoheiten der Großherzog und die Frau Großherzogin, sowie die Erbgroßherzoglichen Herrschaften. Nach Begrüßung durch den Vorsitzenden Herrn Geh. Regierungsrath Professor Dr. Delius erstattete der Vicepräsident, General-Intendant Freiherr von Loën den (vorstehend abgedruckten) Jahresbericht. Daran schloß sich der Festvortrag des Herrn Professor Dr. Delius über 'die Benutzung und die Behandlung der Monologe in den Shakespeare-Dramen'. Nach diesem, mit allgemeinem Beifall aufgenommenen Vortrage erstattete Herr Commerzienrath Moritz den Cassenbericht, woraus zu ersehen, daß die Mitgliederzahl auf 226 stieg und daß das Jahrbuch auch in diesem Jahre eine immer wachsende Verbreitung gefunden hat. Einstimmig wurde sodann Weimar auch für das nächste Jahr als Versammlungsort gewählt und der 15. Band des Jahrbuches (zum erstenmale redigirt durch Herrn Professor Dr. F. A. Leo) den anwesenden Mitgliedern ausgehändigt. Das für das nächste Vereinsjahr wieder gewählte Präsidium besteht aus dem Vorsitzenden Herrn Geh. Regierungsrath Professor Dr. Delius zu Bonn und den Vicepräsidenten Herrn General-Intendanten Freiherrn von Loën und Herrn Freiherrn G. v. Vincke zu Freiburg i/Br.

Die Zechbrüder und Trunkenen in Shakespeare's Dramen.

Von

Wilhelm Oechelhäuser.

Die Unerschöpflichkeit Shakespeare's im Erfinden und Zeichnen von Charakteren tritt vielleicht am glänzendsten hervor, wenn man den Weg meines verehrten Freundes Dr. Thümmel beschreitet und ganze Kategorien gleichartiger Charakterbilder zuerst kritisch zusammenfaßt, dann aber in ihre individuellen Bestandtheile auflöst. Thümmel's Aufsätze im Jahrbuch über Shakespeare's Clowns und Narren und über den *miles gloriosus* sind Cabinetsstücke der vergleichenden Kritik.

In gewisser Beziehung beschreiten die folgenden Zeilen einen ähnlichen Weg. Es ist allerdings keine Gruppe gleichartiger oder verwandter Charakterbilder, die sie zu zeichnen unternehmen. Im Gegentheil: Shakespeare's Zechbrüder und Trunkene umfassen die Repräsentanten aller denkbaren Gegensätze des Charakters, der Gesinnung, Bildung, Lebensstellung. Nur ein äußeres negatives Band vereinigt sie zu Einer Gruppe, — die Gemeinsamkeit derselben Schwäche. Bei den Einzelnen aber ist der Grad, in welchem sie dieser Schwäche unterliegen, von einer einmaligen Verirrung bis zum habituellen Laster des Trunkes, ebenso verschieden, wie die Wirkung, welche dieselbe Verirrung auf die einzelnen Charaktere, je nach ihrer verschiedenen ethischen oder intellectuellen Veranlagung ausübt.

An Shakespeare ist so viel im Gebiet autobiographischer Deutung gesündigt worden, daß man in dieser Beziehung sehr vorsichtig sein soll. Allein aus seinen Trinkscenen leuchtet ein solches gemüthliches Behagen, aus seinen charakteristischen Schilderungen der verschiedenen Stadien und Aeußerungen der Trunkenheit eine so feine, vielseitige Beobachtung hervor, daß Jeder, der selbst den Freuden des Bechers hold

ist, den „fröhlichen Zecher“ in Shakespeare nicht verkennen wird. Auf diesem Gebiete reicht selbst die tiefste Kenntniß der menschlichen Natur, reicht die Intuition des Genies nicht aus; hier will selbst erfahren, selbst beobachtet sein. Einen Hamlet, Othello, Macbeth kann ein Dichter erfinden, einen Stephano, Bardolph, Tobias, Stille u. s. w. aber nur der Wirklichkeit entnehmen. Nur die eigene Beobachtung kann der Trunkenheit, wie dem Zecherleben, ihre charakteristischen Momente ablauschen. Denn die Wirkung des Weines auf die verschiedenen Charaktere ist im Voraus unberechenbar; sie spottet jeder Regel und bewegt sich in den ergötzlichsten Gegensätzen, die vielleicht nur Eine gemeinsame Schranke haben, daß der Wein nämlich nichts erfindet, sondern nur ausplaudert, daß er nur weckt und zur Erscheinung bringt, was in seinen Keimen oder Ueberresten im Individuum vorhanden ist, im nüchternen Zustand aber schlummert. Der Wein entzieht dem Menschen die Selbstbeherrschung und lähmt die Reflection; Leidenschaften, Neigungen oder Idiosynkrasien, durch Cultur, Angewöhnung oder äusseren Zwang gebändigt, die Geistesbeschränktheit durch Formen übertüncht, verschollene Erinnerungen u. s. w., — all dieses tritt im Trunk an die Oberfläche und rechtfertigt in gewissem Sinne das Sprichwort: in vino veritas! So bieten auch die Trunkenheitsscenen dem Menschenkenner Gelegenheit zu interessanten Studien, die sich ein Shakespeare nicht entgehen liess. Er hat uns in der That von Caliban bis zum Lepidus, von Pistol bis Stille, von Bardolph bis zum Cassio u. s. w. eine Mannigfaltigkeit von Scenen und Aeusserungen der Weinlaune und Trunkenheit vorgeführt, wie vor ihm kein zweiter Dichter.

Lassen wir nunmehr diese Gestalten gruppenweise an uns vorüber ziehen, oder vielmehr wanken.[1]) Den Reigen eröffnet billig das trunkene Kleeblatt im S t u r m, auf P r o s p e r o's Z a u b e r i n s e l. Im C a l i b a n zunächst hat der Dichter nicht blos ein menschliches Individuum auf der tiefsten Stufe der Gemeinheit und Schlechtigkeit zeichnen wollen, sondern er ist die in's Dämonische gesteigerte Personification alles unedlen Grundstoffs der menschlichen Natur, — die Personification des bösen Willens, wie Ulrici sagt. Der Sohn einer Hexe, betrachtet er sich als den legitimen Herrscher der Zauberinsel, seinen Herrn Prospero als Usurpator; daher sein unauslöschlicher Haß, den er offen zur Schau trägt. Seine Unfähigkeit sich zu verstellen, ist aber nicht der Ausfluß eines männ-

[1]) Die Einleitungen zu meiner Bühnen- und Familienausgabe von W. Shakespeare's dramatischen Werken (Weimar bei Huschke) enthalten die ausführlichere Charakteristik aller dieser Rollen, bei denen hier nur das Moment der Trunkenheit besonders hervorgehoben wird.

lichen Charakters, sondern wilder, viehischer Rohheit. Dieses Mittelding zwischen Mensch und Dämon, dieses rohe Naturkind kommt nun zufällig in Berührung mit dem Kellner Stephano, der sich auf einem Fasse Wein aus dem Schiffbruche gerettet hat, und in trunkenem Uebermuth dem seltsamen Ungeheuer Caliban, halb zwangsweise, Sect in das Maul gießt. Die Wirkung ist zündend. Caliban hält den Sect nicht für ein irdisches Getränk; der Geber desselben erscheint ihm vom Himmel gefallen, ein Gott, dem er die Schuhe lecken, zu dessen Knecht er sich einschwören will. Der Wein erhebt ihn in eine ganz neue, bisher ungekannte Gefühlssphäre; der erste Rausch macht Epoche in seinem ganzen Seelenleben. Mit der steigenden Trunkenheit steigert sich aber nur seine Gemeinheit und Schlechtigkeit; er will Stephano verführen, seinen Herrn Prospero im Schlafe zu ermorden und seine Tochter zu entehren, was er in den ekelhaftesten Bildern ausmalt. Als Stephano auf den Plan eingeht, verfällt er in die tollste, wildeste Lustigkeit; der Betrunkene muss singen. Das Terzett 'Neckt sie und zeckt sie, und zeckt sie und neckt sie' ist insbesondere der ergötzlichste und tollste Ausdruck ihres Säuferjubels, — eine drastische Illustration zu Goethe's: 'Uns ist ganz kannibalisch wohl, als wie fünfhundert Säuen'.

Gleich schwer betrunken, und doch der vollendetste Gegensatz zu Caliban, ist der Kellner Stephano, ein alter Berufs- und Gewohnheitssäufer, nicht ohne humoristische Anlage, wenn auch von der niedrigsten Art. Wie Caliban zum erstenmal in seinem Leben die Wirkung des Weingenusses spürt, so ist die Trunkenheit bei Stephano der normale Zustand. Nicht berechnende Schlechtigkeit, sondern mehr der tolle Uebermuth des Säufers lassen ihn auf Caliban's Plan, Prospero zu ermorden und sich an dessen Stelle zum Herrn der Insel zu machen, eingehen; sein Humor gefällt sich darin im Voraus gegen Caliban und Trinculo König zu spielen, deren Huldigungen entgegen zu nehmen und überhaupt seinen trunkenen Herrscher-Phantasieen freien Lauf zu lassen. Als der Mordplan später zur Ausführung gelangen soll, verdrängt ihn das niedrige Diebsgelüst nach ein paar glänzenden Kleidern vollständig aus seinen Gedanken. Stephano ist von Natur ziemlich herzhaft und im Trunk übermüthig; doppelt ergötzlich wirkt aber die Episode, wo in der unsichtbar ausgeführten Musik Ariels das Uebernatürliche an ihn herantritt, und dem abergläubisch trunkenen Poltron ängstlich zu Muth wird, bis ihn Caliban beruhigt.

Der Dritte in diesem Kleeblatt ist der Spaßmacher Trinculo. Die Clowns bei Shakespeare lieben in der Regel den Wein. Stephano's Zureden bringt Trinculo bald in den Zustand lallender Trunkenheit, in welcher er, gleich Stephano, seinen schalen Witz an dem „besoffenen

Ungeheuer" ausläßt. Caliban aber, dem der kräftige Weinspender Stephano imponirt, lässt sich die Neckereien des schwächlichen Narren nicht gefallen, sondern hetzt Stephano auf denselben und verschafft ihm, unter Mitwirkung Ariel's, eine tüchtige Tracht Prügel. Es ist eins der ergötzlichsten Symptome der Trunkenheit bei solchen schwachen Naturen, daß sie bei Beleidigungen nicht aufbrausen, zornig werden, sondern sentimental und weinerlich (das „besoffene Elend") zu Kreuz kriechen. So zeigt sich Trinculo, als ihn Stephano durchprügelt und wie einen Hund bei Seite schickt; er zieht sich ohne Widerworte schmollend und klagend zurück und ist später herzlich froh, da er wieder herbeigerufen und zu Gnaden aufgenommen wird. — Die geheimnissvolle Musik Ariels lässt Trinculo zu schlotternder Feigheit herabsinken; der Trunk potenzirt seine abergläubische Schwäche.

Dieses seltsame Trio des rohen Halbwilden, des humoristischen Gewohnheits- und des schwächlichen Gelegenheits-Säufers führt in seinem Ensemble eine der ergötzlichsten Trunkenheits-Scenen auf, welche die Bühne kennt. So niedrig die Kultursphäre ist, in welcher sich das Kleeblatt bewegt, so kommt doch diese Scene, wenn gut dargestellt, den übrigen berühmten Trinkscenen unseres Dichters, namentlich in ‚Was ihr wollt' und ‚Auf der Galeere des Pompejus', an drastischer Wirkung vollkommen gleich, während sie an Originalität dieselben noch übertrifft, ja in der ganzen Literatur nicht ihres Gleichen hat. Besonders originell ist auch der Abschluss der Trunkenheitsepisode, wie die von Ariel herumgehetzten Säufer schliesslich, katzenjämmerlich und entnüchtert, zu Kreuz kriechen und Caliban sich selbst einen dreifachen Esel nennt, den Säufer für einen Gott gehalten und den dummen Narren angebetet zu haben.

Bestimmen auf diesem Gebiet die Niedrigkeit und Gemeinheit den Rang und die Reihenfolge, so folgt auf Caliban unstreitig der in perennirender Trunkenheit bereits neun Jahre lang seine Hinrichtung erwartende Zigeuner Bernardino in ‘Maaß für Maaß'. ‚Ein Mensch', wie der Schließer sagt, ‚dem der Tod nicht fürchterlicher vorkommt, als ein Weinrausch; sorglos, unbekümmert, furchtlos vor Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft; ohne Scheu vor dem Tod und ein ruchloser Mörder.' Die eigenthümliche Hausordnung des Wiener Gefängnisses gestattet ihm, sich täglich, oft mehrmals, zu berauschen; mitunter ist er mehrere Tage hintereinander betrunken. Er schläft gerade seinen Rausch aus, als er die Aufforderung erhält, sich zu seiner sofortigen Hinrichtung vorzubereiten. ‚Ihr Schurke', sagt er zum Boten, ‚ich habe die ganze Nacht durch gesoffen; es ist mir ungelegen. Ich thu' es nicht, daß ich mich heute hinrichten lasse.' Dieser unbußfertige Galgenhumor rettet ihm übrigens das Leben; der weichherzige Herzog will ihn nicht betrunken und un-

bußfertig ins Jenseits schicken und begnadigt ihn daher, damit er sich bessere. Ueber den Erfolg meldet der Dichter nichts; es sind also Zweifel erlaubt.

Die Originalität dieses Säufergemäldes hilft einigermaßen über den widrigen Eindruck hinweg, den solche Bestialität hinterläßt. Sie kommt dem Kesselflicker Schlau, in dem Vorspiel zu 'der Widerspenstigen Zähmung', weniger zu gut. Er hat sich schmachvoll betrunken und weigert sich, mit brutalem Kesselflickerwitz, zu zahlen. Die keifende Wirthin will eben den Gerichtsdiener holen lassen, als der Lord auftritt, den inzwischen eingeschlafenen Trunkenbold erblickt, und sich, mit Hülfe einer Schauspielertruppe, den Scherz mit ihm erlaubt (das Sujet zum ‚verwunschenen Prinzen') den Erwachenden glauben zu machen, er sei ein mächtiger Lord. Das Durchbrechen der niederen plebejischen Neigungen seines Vorlebens, durch die ihm aufgebundene Verwandlung in einen vornehmen Herrn, wirkt sehr ergötzlich; im Uebrigen ist die Trunkenheit hier weniger subjectiv charakterisirt, als vielmehr der sinnlose Zustand, in welchen sie versetzt, zum Ausgangspunkt eines Scherzes gemacht. Schlau ist eben ein gemeiner betrunkener Kesselflicker, wie man sie zu Shakespeare's Zeiten wohl gerade so häufig auf der Landstrasse oder in der Gosse antraf, wie noch heutigen Tags, — er ist das Urbild des betrunkenen Lümmels.

Von diesen Bildern der Gemeinheit, in welchen der rohe Grundstoff der Naturen, durch den Trunk aufgerührt, in gesteigertem Grade in die Erscheinung tritt, steigen wir jetzt in die höhere Sphäre der Zechbrüder, in die Region des Kneiplebens empor. Vor der gemeinen Trunkenheit hegt die kerngesunde Natur Shakespeare's einen tiefen Abscheu, welchen er drastisch in den Ausrufungen bekundet, die er dem Lord in den Mund legt, als er den schlafenden, schwer betrunkenen Kesselflicker Schlau erblickt:

O scheußlich Thier! da liegt er wie ein Schwein!
Graunvoller Tod, wie ekel ist Dein Abbild!

Auch die Völlerei, die nur dem rohen Sinnesrausch, dem materiellen Genuss huldigt, verurtheilt er in den Worten, mit denen Hamlet seinen Stiefvater und dessen rohe Umgebung geisselt:

Dieß schwindelköpf'ge Zechen macht verrufen
Bei andern Völkern uns in Ost und West;
Man heißt uns Säufer, hängt an unsre Namen
Ein schmutzig Beiwort.

Ebenso herber Worte bedient sich Cassio über den Zustand wirklicher Trunkenheit.

Allein bei den Scenen des eigentlichen Kneiplebens, wo der Wein Witz, Laune und Humor entfesselt, weilt unser Dichter offenbar mit einem gewissen Behagen und beurtheilt diese menschliche Schwäche milde.

Wir besprechen hiernach zuerst das vom Dichter nach Illyrien verlegte lustige Kleeblatt in ‚Was ihr wollt', bestehend aus den Landjunkern Tobias Rülp und Christoph Bleichenwang und dem Narren Fest. Tobias Rülp, der seine verwandschaftliche Stellung in Olivia's Hause und die Dummheit Christoph Bleichenwang's arg mißbraucht, um, selbst arm, sein schwelgerisches Leben vollführen zu können, ist offenbar das Portrait eines kleinen Landedelmannes, eines Krautjunkers aus Shakespeare's Zeit. Er betrinkt sich, wie es die Umstände mitbringen, zu jeder Tageszeit und in jedem Grade. Was ihn jedoch bei uns über Wasser hält, und nicht in die Kategorie der gemeinen Säufer sinken läßt, das ist der unverwüstliche Humor, den der Wein in ihm erzeugt. Er behauptet, daß er sich nur auf die Gesundheit seiner Nichte betrinke, ist immer guter Laune, immer aufgelegt zu Späßen, Scherzen, Neckereien und nebenbei in die schelmische Zofe Maria verliebt, die ihn vom Trunk zu heilen und zu heirathen trachtet. Als Wetzstein seines Humors schleppt er den reichen aber einfältigen Junker Christoph Bleichenwang mit sich herum, dessen Geistesschwäche sich durch den Weingenuß zu hochkomischer Wirkung entfaltet. Er ist ganz dazu gemacht, dem Witz zur Zielscheibe zu dienen und sich von Tobias gemüthlich hänseln und zugleich rupfen zu lassen. Christoph wird im Trunk immer einfältiger und alberner; nur im Katzenjammer kommen ihm von Zeit zu Zeit gesundere Gedanken über die Hoffnungslosigkeit seiner Bewerbung um Olivia, die aber Tobias bald wieder bei neuen Gelagen einzulullen weiß. Die subjective und objective Komik des Trunks ist in Tobias und Christoph geradezu meisterhaft dargestellt.

Der Dritte in diesem durstigen Bunde ist der Narr Fest. Wir hören, daß ihn Olivia seiner Neigung zum Trinken halber fortjagen will. Die beiden Junker betrachten ihn halb als untergeordneten Diener, der mit seinem Gesang ergötzen muß, halb als ebenbürtigen Trinkcumpan; der Trunk nivellirt ja die gesellschaftlichen Stellungen. Der Narr kann offenbar sehr viel vertragen; er erscheint nie wirklich betrunken, beherrscht stets die Situation und weiß seine Stellung zu den gesellig höher stehenden Trinkbrüdern sehr taktvoll zu Nutzen seiner Kehle und seines Geldbeutels zu verwerthen.

Von fast unerreichbar hochkomischer Wirkung ist das von Malvolio unterbrochene nächtliche Trinkgelage dieses lustigen Trios, mit seinen zwerchfellerschütternden Gesängen und der burschikosen Unverschämtheit des Tobias gegen den pedantischen Haushofmeister, der Ordnung im

Hause halten will. Die Neigung aller Zechbrüder zum Gesang betont Shakespeare in dieser Scene ganz besonders.

Zum Schluß des Ganzen erscheint Tobias, von Sebastian verwundet, und total betrunken. Maria hat ihr Ziel erreicht und ihn geheirathet; allein ihre Ermahnungen haben nichts gefruchtet, aus der Besserung ist nichts geworden. Tobias brüllt nach dem Feldscheer; der Narr, der ihn foppt, behauptet, der sei betrunken. ‚Nichts abscheulicher, als so ein betrunkener Schlingel', lallt Tobias, höchst charakteristisch für den Trunkenen, der stets im Nüchternen sein eigenes Spiegelbild sieht und die Zustände umdreht.

Wir kommen nunmehr zu den berühmten Zechbrüdern im wilden Schweinskopf von Eastcheap, die sich um ihren Großmeister Sir John Falstaff gruppiren. In Falstaff finden sich viele humoristische Elemente und sinnliche Neigungen von Tobias Rülp wieder, aber in hochverfeinertem Grade. Der dicke Ritter liebt den Sect, und die Kneipe ist seine Heimath, der einzige Boden, auf dem er sich ganz wohl und behaglich fühlt. Allein er betrinkt sich nie, und nicht etwa nur, weil er unendlich viel vertragen kann, sehr ‚hoch geaicht' ist (wie die Rechnung zeigt, die der Prinz dem Schlafenden aus der Tasche zieht), sondern hauptsächlich weil er zu witzig, zu geistreich ist, um an der nackten Völlerei, welche die Herrschaft über den Geist und die Sinne verliert, Gefallen finden zu können. Das Trinken gewährt ihm wohl auch an sich einen grossen materiellen Genuß; er ist ein raffinirter Trinker und Weinkenner. Allein fast noch mehr ist ihm der Wein das Vehikel der geselligen Fröhlichkeit, des Scherzes und der Laune. Falstaff ist ehrgeizig auf seine Stellung als Oberhaupt und geistiger Mittelpunkt des so seltsam aus Prinzen, Rittern, Trunkenbolden und Schnapphähnen zusammengewürfelten Kreises von Eastcheap; Trunkenheit, die den Gebrauch seiner Geisteskräfte lähmte, würde ihn um diese Position bringen. Mit Behagen macht er Andere betrunken, ergötzt sich an der sinnbethörenden Wirkung des Weines auf einen Schwachkopf, wie Stille; er selbst aber hält an der, allerdings für ihn physisch sehr weitgezogenen Grenze inne, jenseits deren er die Herrschaft über sich selbst verlieren würde. Es ist dies ein feiner Zug unseres Dichters in diesem köstlichen Charaktergemälde; ein betrunkener Falstaff würde dasselbe wesentlich trüben. Selbst in den lustigen Weibern, wo Falstaff doch geistig und ethisch tief herabsteigt, erniedrigt ihn der Dichter nicht bis zur Trunkenheit.

Noch weniger als Falstaff hat Prinz Heinz an der eigentlichen Völlerei Gefallen. Sein übersprudelnder Jugendmuth liebt den Wein und seine Aufregungen; er soll ihm Mittel sein, sich zu ergötzen und die Gedanken und Stimmungen über das Getriebe der kleinlichen und

philiströsen Welt zu erheben, nicht aber den Menschen ins Gebiet des Thierischen hinabzudrücken. Wer hat nicht schon gefühlt, wenn ihm edler Wein zu Kopfe zu steigen begann, wie er vorurtheilsfreier, entschlossener, muthiger urtheilt, aufopferungsfähiger, wohlthätiger wurde, wärmer in der Liebe und Freundschaft, wärmer für das Schöne und für alle idealen Aufgaben der Menschheit! Dabei kann es bei lebhaften und geistreichen Menschen wohl geschehen, daß sie sich hinreißen lassen, das physische Maaß zu überschreiten; allein sie können sich niemals absichtlich betrinken, niemals Vergnügen an dem eigentlichen Zustand der Trunkenheit empfinden. Hier scheiden sich der fröhliche Zecher und der Trunkenbold; der Erstere kann zum Leichtsinn herabsinken, — zur Gemeinheit nur der Letztere. Die edle Natur des Prinzen Heinrich geht unbefleckt aus den ‚mit Maaß gelenkten Ausschweifungen' hervor.

Den ethisch über Falstaff stehenden Personen seines Kreises, namentlich Prinz Heinrich und Poins, tritt aber nun eine hochkomische Musterkarte von Gewohnheits- und Gelegenheitstrinkern aus niederen Sphären entgegen. Zuerst sein unentbehrlicher Diener und Gefährte Bardolph, auf den Falstaff stets die Geschosse seines Humors niederhageln läßt, wenn kein besserer Ableiter zur Hand ist. Schon die Personalbeschreibung dieses Trunkenbolds ist klassisch. Sein Gesicht erinnert Falstaff an das höllische Feuer. Er hat ihm an die tausend Mark für Kerzen und Fackeln erspart, wenn sie Nachts von Schenke zu Schenke wanderten; aber für den Sect, den Bardolph ihm getrunken, hätte Falstaff ebenso wohlfeil bei dem theuersten Lichterzieher Europas Lichter haben können. Seit zweiunddreißig Jahren hat er diesen Salamander mit Feuer unterhalten. Falstaff räth ihm, seine Kupfernase und seine Backen ausmünzen zu lassen. In Heinrich V. hat sich sein Aussehen noch gehoben; Fluellen sagt von ihm: ‚Sein Gesicht ist nichts wie Pusteln, Knöpfe und Feuerflammen und seine Lippen plasen ihm in die Nase und sie seyn wie feurige Kohlen, manchmal plau und manchmal roth'. Falstaff's letzter Witz auf seinem Sterbebette betrifft Bardolph's rothe Nase, auf der er einen Floh sitzen sieht, den er mit einer schwarzen Seele im höllischen Feuer vergleicht. Bardolph steht als Gewohnheitssäufer weit unter Stephano, dem doch noch der Humor geblieben ist; er ist stumpf und steif geworden vom vielen Trinken, einsilbig und geistesträg. Die Zustände der Trunkenheit und Nüchternheit sind bei ihm kaum zu unterscheiden; er bringt es gleichsam gar nicht mehr fertig, sich sinnlos zu betrinken, weil er jedes Quantum vertragen kann. Man könnte ihn den chronisch Betrunkenen nennen.

Ein ganz abweichendes Bild acuter Trunkenheit bietet der Fähndrich Pistol. Dieser aufgestelzte, lumpige Renommist erscheint betrunken im

wilden Schweinskopf, wo Dortchen Lackenreißer den ‚abgestandenen Schuft' mit allen erdenklichen Ehrentiteln überhäuft. Er spielt zuerst, mit seinen aufgegabelten Theaterphrasen, den Poltron, bis Falstaff den ihm wohlbekannten Feigling mit dem Degen zur Thüre hinaus treibt und Bardolph ihn auf die Straße wirft, — eine Episode, in der die habituelle Gemeinheit eines Renommisten sich durch die Trunkenheit bis an die Grenze des Eckelhaften steigert, so daß selbst der chronische Trunkenbold Bardolph sich noch vortheilhaft gegen Pistol abhebt.

Höchst ergötzlich ist die kleine Scene (Heinrich IV. 2. Th. A. II. Sc. 2), wo der alte Sünder Bardolph den Pagen Falstaff's zum ersten Mal zum Trinken verführt hat. Der Page erscheint allerdings nicht betrunken, sondern er hat nur einen 'Spitz'; er zeigt sich so geschwätzig und vorlaut, wie ein junges Mädchen, das zum erstenmal ‚tipsy' ist. Auch Bardolph erscheint in dieser einen Scene etwas stärker 'angerissen' und dabei gesprächiger als gewöhnlich, — eine köstliche Zusammenstellung des alten Trunkenbolds und des leichtsinnigen Verführten.

Was Bardolph am Pagen, das vollführt schließlich Falstaff im großen Styl an dem albernen, geistesbeschränkten Friedensrichter Stille. Er macht ihn mit wahrem Behagen, durch vieles Vortrinken, sinnlos betrunken, und ergötzt sich daran, wie in der Phantasie des alten, saft- und kraftlosen Friedensrichters die Bilder und Gesänge einer lustig verlebten Jugend wieder auftauchen. Es ist ein dem Lebenabgelauschtes Cabinetsstückchen der Trunkenheitsmalerei, wie der sonst so blöde und einsilbige Schwachkopf wieder geschwätzig und dreist wird, und wie aus der Ehrbarkeit des Alters die noch glimmenden Funken jugendlicher Lüsternheit emporschlagen.

Wir kommen nun bei der Bankettscene auf der Galeere des Pompejus (Antonius und Cleopatra, A. II. Sc. 7) an. Shakespeare begiebt sich damit auf classischen Boden; doch die Trunkenheit und der Uebermuth der Zecher haben sich unzweifelhaft zu allen Zeiten in gleicher Weise geäußert. Es ist dies die größte Ensemble-Scene der Ausgelassenheit im Weinrausche, die Shakespeare geschaffen hat. Und doch unterscheidet sie sich specifisch von den bisher geschilderten Auftritten vereinzelter oder geselliger Ausschweifungen im Trunke. Es handelt sich hier um ein diplomatisches Bankett, um die Besiegelung eines eben geschlossenen politischen Bündnisses zwischen Pompejus und den Triumvirn. Die Vertreter der ganzen Welt, die 'Weltentheiler' wie Menas sagt, kneipen einmal zusammen. Der allgemeine Rausch verbrüdert auf einen Augenblick die heterogensten Elemente, verdeckt die ehrgeizigen selbstsüchtigen Pläne der Machthaber, wie die verrätherischen Absichten eines Menas, verhüllt unter seiner Decke die Risse, welche die politische

Welt spalten. Die Aeußerungen des lauernden und ungelösten Zwiespaltes, wie sie aus dem Gewühl des wilden Trinkgelages von Zeit zu Zeit auftauchen, verleihen der Scene einen ganz eigenthümlichen Reiz. Der bachantische Tanz, den der jovialste der Zecher, Enobarbus, anführt, ist der verkörperte 'Tanz auf einem Vulkan'. Welche großartige Idee, die Herrscher der Welt in wilder Trunkenheit zusammen tanzen zu lassen!

Von besonderem Interesse ist die specielle Ausmalung der verschiedenen Wirkung des Weins auf die Triumvirn. Dem kalten, berechnenden, nie lächelnden Cäsar ist das Trinken zuwider; nur aus politischer Convenienz und geselliger Höflichkeit trinkt er die Gesundheiten, die sich nicht abweisen lassen, und bricht auf, sobald es die Rücksicht auf den Wirth nur eben gestattet. Antonius, aus der egyptischen Schwelgerschule, ist dagegen bei solchen Scenen ganz in seinem Elemente; sie sind ihm etwas Alltägliches und regen ihn weiter nicht auf. Der Schwachkopf Lepidus endlich, der leidenschaftliche Friedensstifter, betrinkt sich für das Wohl und den Frieden der Welt. Sein schwaches Gehirn faßt es nicht, wie seine politische Bedeutung, als dritter Weltentheiler, nur in dem Zwiespalt der beiden wirklichen Machthaber, Cäsar und Antonius, und dessen geschickter Benutzung aufrecht zu erhalten wäre. Mit der Versöhnung Aller, arbeitet er an seinem eignen Untergang. 'Wenn nur Einer', sagt der zweite Diener, 'dem Andern den wunden Fleck berührt, ruft er: haltet ein! und macht, daß jeder sich seinen Friedensworten und er sich dem Becher ergiebt.' Und der philosophirende erste Diener zieht die Nutzwendung: 'Zu einer großen Sphäre berufen sein und sich nicht einmal darin bewegen können, ist wie Löcher, wo Augen sein sollten'. Lepidus trinkt auf seinen eignen Untergang, und wie er von Antonius und Pompejus verspottet und dann, sinnlos trunken, von Bord getragen wird und Menas und Enobarbus sich über das trunkene 'Drittheil der Welt' lustig machen, da wirft diese Trunkenheit schon ihre Schatten voraus auf seine bald folgende politische Vernichtung.

Mit Lepidus hat unser Dichter die höchste sociale Stufe der Trunkenen erstiegen, aber zugleich die nivellirende Eigenschaft des Trunks illustrirt. Denn die albernen Redensarten des betrunkenen Triumvirs und die objective Komik seines Auftretens, weisen ihm höchstens einen Platz neben dem Friedensrichter Stille an. In eigentlichen Zechergestalten bereichert die Galeerenscene unsere Sammlung nur durch den jovialen Enobarbus; ein zechender Landsknecht hatte bisher in der Musterkarte von Shakespeare's Zechbrüdern noch gefehlt.

Nach Beobachtung dieser Gruppenbilder von Zechenden und Trunkenen sind noch einige vereinzelte, aber für die erschöpfende Schilderung der Wirkungen des Weines auf die verschiedenen Individuali-

täten sehr charakteristische Einzelerscheinungen der Betrachtung zu unterziehen.

Zuerst zwei zänkische Trunkene ganz verschiedener Anlage, Mercutio und Cassio. Bezüglich des Ersteren bin ich allerdings wohl der Erste, im Gebiet der Shakespearekritik, welcher die Behauptung aufgestellt hat, daß Mercutio's herausforderndes Benehmen gegen Tybalt nur auf Rechnung eines angetrunkenen Zustands gesetzt werden könne.[1]) Und doch scheint mir dies ganz unzweifelhaft. Der Prinz hatte soeben erst die Erneuerung der Feindseligkeiten zwischen den Montagues und Capulets mit dem Tode bedroht. Ohne die Aufregung des Weins ist es zunächst kaum denkbar, wie Mercutio in so frivoler Weise den Streit mit Tybalt herbeigeführt haben könnte. Was mir aber die Intention des Dichters unzweifelhaft macht, ist der Inhalt des Gesprächs mit Benvolio, der Mercutio zu entfernen sucht, um Streit zu vermeiden. Benvolio ist anerkannt der vernünftigste und ruhigste von den Montagues, Mercutio der hitzigste und tollkühnste. Dieser letztere nun beantwortet die friedfertigen Ermahnungen seines Gefährten mit Beschuldigungen von dessen Zanksucht; Benvolio sei es, der, wenn er die Schwelle eines Wirthshauses betrete, sofort mit dem Degen auf den Tisch schlage; wenn ihm das zweite Glas im Kopf spuke, gegen den Kellner ziehe; der mit Einem angebunden, der auf der Straße hustete u. s. w. Mercutio zeichnet hier sein eignes Bild und überträgt es im trunkenen Uebermuth auf den friedfertigen Freund, — eine dem Trunke eigene charakteristische Eigenschaft vieler Zänker, die von Shakespeare's feiner Beobachtungsgabe zeigt. Am Rande des Todes erwacht dann Mercutio aus seinem Rausch; im Katzenjammer verflucht er die streitenden Häuser und stirbt.

Dem Raufbold Mercutio steht die edle Figur des jugendlichen Venetianers Cassio gegenüber. Junge Edelleute in Cypern feiern beim Glase Wein die Rückkehr ihres edlen Feldherrn Othello. Mit boshafter Berechnung führt Jago ihnen den jungen Venetianer Cassio zu, von dem er weiß, daß er sehr wenig vertragen kann und dann im Rausche gleich Händel anfängt. Cassio, eine durch und durch edle Natur, kennt seinen 'schwachen unglücklichen Kopf zum Trinken' und will ausweichen; allein Jago stellt die Theilnahme an dem Gelage als eine Pflicht der Höflichkeit hin und so geht der arglose Edelmann in die Falle. Cassio wird total betrunken, schwatzt das sinnloseste Zeug, verwahrt sich dagegen, daß man ihn für betrunken halte, stößt dann auf den von Jago angestifteten Rodrigo und verwundet endlich in blinder Tollheit den edlen Montano, welcher ihn abzuhalten sucht, sich an dem jämmerlichen Rodrigo zu

[1]) Siehe meine Einleitung zu Romeo und Julia. S. 29.

vergreifen. Rührend ist sodann Cassio's Erwachen aus dem Rausche, das Zurückkehren des Bewußtseins seiner Schwäche und seines Fehls, 'ein moralischer Katzenjammer', der die edle Natur wieder reinigt. Ihr schaudert beim Rückblick auf den trunkenen Zustand: 'Jetzt ein vernünftiges Wesen zu sein, bald darauf ein Narr und plötzlich ein Vieh, — furchtbar! — Jedes Glas zu viel ist verflucht und sein Inhalt ein Teufel!'

Den Bildern der Zanksucht, hier bei einem Raufbold als Steigerung gewohnheitsmäßiger Raufgelüste, dort bei einer edlen Natur aus dem Umschlag der Friedfertigkeit hervorgegangen, folgt nun zuletzt noch ein Bild der Schwatzhaftigkeit, welche der Wein bei manchen Individuen erzeugt. Es wird repräsentirt durch Borachio, den schurkischen Gehilfen Don Pedro's in 'Viel Lärm um Nichts' (A. III. Sc. 3). Die Lösung der Verwicklung dieses unbedeutenden Lustspiels wird nämlich dadurch herbeigeführt, daß Borachio, ganz in der Nähe der horchenden Wache, seinem Cameraden Conrad den ganzen Hergang des zum Verderben Hero's in Scene gesetzen Betrugs 'wie ein redlicher Trunkenbold' ausplaudert. Die Trunkenheit wird hier nicht an sich geschildert, sondern nur als ein Motiv verwandt, um die Unvorsichtigkeit Borachio's weniger auffallend, die Lösung der Verwicklung weniger unwahrscheinlich zu machen; Borachio ist jedenfalls der Uninteressanteste von Shakespeare's Trunkenen.

Hiermit ist die Reihe der Zechbrüder und Trunkenen in Shakespeare's Dramen erschöpft. Denn die Lady Macbeth in diesen Rahmen mit aufzunehmen, weil sie sich in der Mordnacht durch Wein aufregt, wäre wohl unstatthaft. Kaum eine Kategorie, die in diesen Schilderungen noch fehlte; es ist derselbe Reichthum, welcher Shakespeare's Charaktermalerei auszeichnet: stets Originalität, nie Wiederholung.

Es lohnt nun wohl schließlich der Mühe, auch des Stoffs zu erwähnen, woraus die Tafelrunde der Shakespeare'schen Zecher ihre Begeisterung schöpfte. Obenan steht der Sect. Die Untersuchungen Henderson's (Historie of ancient and modern Wines), sowie der namhaftesten Shakespeare-Kritiker, lassen nicht den mindesten Zweifel mehr zu, daß unter Sack (vino secco) lediglich herber spanischer Wein zu verstehen ist; zum Ueberfluß braucht Falstaff in einzelnen Fällen ausdrücklich die Bezeichnung sherris-sack. Indem Shakespeare seine Zecher in Heinrich IV., ebenso wie die Schiffbrüchigen auf Prospero's Insel und die zechenden Landjunker in Illyrien unsern Sherry trinken läßt, begeht er allerdings einen der Anachronismen, die bei ihm so häufig sind, indem er Ereignisse oder Gewohnheiten seiner Zeit auf frühere Zeiten überträgt. Zu Heinrichs IV., also zu Falstaff's Zeiten, war nämlich der Sherry in England noch gänzlich un-

bekannt; erst im siebenzehnten Jahrhundert unter Heinrich VIII. kam er in Aufnahme und bildete zu Shakespeare's Zeiten das Hauptgetränk der Zecher aus den bessern Ständen. Zu dieser Zeit begann auch der Import süßer Weine aus Spanien, namentlich von Malaga und von den Canarischen Inseln; die verwöhnte Dortchen Lackenreißer trinkt z. B. Canariensect. Dem herben Sherry wurde sehr häufig, so namentlich auch von dem Schlemmer Falstaff, Zucker zugesetzt; auch wurde er (*burned sack*) heiß gemacht[1]) und mit sonstigen Ingredienzien, z. B. geröstetem Brod angesetzt. *Brew me a bottle of sack finely*, sagt Falstaff in den lustigen Weibern. Eier will er indeß nicht zugesetzt haben. Der von ihm gerügte Zusatz von Kalk (Gyps) kommt übrigens noch heute in Spanien vor, wenn auch nicht als Fälschung, so doch als Mittel, den Wein rascher trinkbar und haltbarer zu machen.

Neben dem Sack erwähnt Shakespeare in einzelnen Fällen noch griechischer oder italienischer Weine, z. B. Malvasier und Muskat. In den Dramen aus dem Alterthum, in die er doch unmöglich den Sekt seiner Zeit verpflanzen konnte, spricht er in der Regel nur im Allgemeinen von 'Wein'. Auch der französische Rothwein, der Claret, findet in Heinrich VI. Erwähnung, desgleichen der Rheinwein im Hamlet, Kaufmann von Venedig u. s. w.

Im Gegensatz zu dem Trunk der bessern Classen, dem Begeisterungsmittel der eigentlichen Zechbrüder Shakespeare's, steht das Bier. Man kannte zu seinen Zeiten Doppel- und Dünnbier. Letzteres vornämlich ist in seinen Dramen das Getränk gemeiner Leute; Neigung zum Dünnbier gilt bei Shakespeare, wie aus vielen Stellen, z. B. in Heinrich IV., direct hervorgeht, für etwas Gemeines, und die Bierschenke für den Sammelplatz der schlechten Gesellschaft. Der Kesselflicker Schlau hat sich in Bier betrunken; in den schlechten Häusern z. B. bei der Kupplerin Frau Ueberlei in 'Maß für Maß', wird Bier verzapft. Auch das Ale findet mehrfach Erwähnung; Dortchen Lackenreißer nennt Pistol einen *bottle ale rascal*, was Schlegel mit Bierschlingel übersetzt.

Der Branntwein war zu Shakespeare's Zeiten in England längst bekannt, muss jedoch als habituelles Berauschungsmittel der unteren Klassen noch wenig in Gebrauch gewesen sein. Unter der Bezeichnung *Liquor* oder *acqua vitae* kommt der Branntwein mehrmals bei Shakespeare vor; die Bezeichnung *brandwine* finden wir erst nach seinen Zeiten bei Beaumont und Fletscher, noch später des Wort *brandy*. Shake-

[1]) Noch heute wird in verschiedenen Theilen Englands der Ausdruck sack oder burned sack von Sherry gebraucht, den man durch Hineinhalten eines glühenden Schüreisens (pocker) erwärmt hat. Auch wird mit sack noch heute eine bestimmte Sorte süssen spanischen Weins bezeichnet.

speare läßt den Todtengräber im Hamlet Schnaps holen; auch wird mehrfach der Hinneigung alter Weiber zum Branntwein gedacht, z. B. in 'Was ihr wollt', desgleichen der Irländer in den 'lustigen Weibern'. *Aqua vitae* scheint mehr als Stärkungs-, denn Berauschungsmittel in Gebrauch gewesen zu sein; dahin deuten Stellen in 'Romeo und Julia', 'Komödie der Irrungen' u. s. w. Von den Trunkenbolden Shakespeare's ist wenigstens keiner dem Branntwein verfallen. Man sollte wohl Bardolph in eine Alkoholatmosphäre eingehüllt glauben; allein Falstaff erwähnt ausdrücklich des Sectes, als des Nahrungsmittels dieses Salamanders. Nur zuletzt, in den 'lustigen Weibern', geht er unter als Bierzapf; doch das ist eben nicht mehr der eigentliche Bardolph, der bereits in Heinrich V. weil er eine 'nichtige Monstranz' gestohlen, aufgehängt wurde. — Selbst der Mörder Bernardino berauscht sich im Gefängniß in Wien nicht in Schnaps, sondern in Wein. — Noch erwähnt Shakespeare einer besonderen Sorte starken Branntweines, des *Tickle-brain; Peace, good tickle-brain,* sagt Falstaff zu Frau Hurtig, was Schlegel mit Frau Schnaps übersetzt. —

Möge diese anspruchslose Wanderung durch das Gebiet einer der weitverbreitetsten menschlichen Schwächen den Beweis liefern, wie allumfassend der Genius Shakespeare's war, und daß er uns auf den Höhen wie in den Tiefen des Menschengeschlechts, in der Schilderung seiner Tugenden wie seiner Schwächen überall gleich glänzend entgegen tritt. Nichts am Menschen ist ihm zu hoch, nichts zu niedrig, als daß er es nicht in den Lichtkreis seiner Forschung gezogen und in seinen unsterblichen Dramen, dieser großartigsten Fundgrube der Kenntniß menschlichen Wesens, verwerthet hätte.

Die medicinische Kenntniss Shakespeare's.

Nach seinen Dramen historisch-kritisch beleuchtet

von

Reinhold Sigismund,
Dr. med. Prakt. Arzt zu Weimar.

Einleitung und Vorrede.

Ueber die medicinische Kenntniß Shakespeare's ist schon von verschiedenen Autoren geschrieben worden. In England war es besonders Dr. J. Ch. Bucknill, The Medical Knowledge of Shakespeare. London 1860. In Deutschland gab G. Cless eine Medicinische Blumenlese aus Shakespeare. Stuttgart 1865. C. Stark, König Lear. Eine psychiatrische Shakespeare-Studie. Stuttgart 1871. Dr. H. Aubert, Shakespeare als Mediciner. C. Thiersch, Medicinische Glossen zu Hamlet. In Amerika schrieb A. O. Kellogg, Shakspeare's Delineations of Insanity, Imbecility, and Suicide, New-York 1866.

Dennoch ist es uns als eine würdige Aufgabe erschienen, die medicinische Kenntniß Shakespeare's einer eingehenden Bearbeitung zu unterwerfen, denn keine der bisher erschienenen Schriften ist dem reichen Stoffe ganz gerecht geworden. Selbst Dr. Bucknill, der ein Drama nach dem andern vornimmt, ohne das Zusammengehörige übersichtlich an einander zu reihen, lässt manches Wichtige unbesprochen. Als unser Verdienst können wir hinstellen, daß wir alle Aussprüche, welche denselben Stoff behandeln, zusammengefügt und diese nach der Geschichte der Medicin beleuchtet haben, um sie mit den modernen Ansichten zu vergleichen. Nur auf diesem Wege können wir das Verdienst Shakespeare's begreifen und würdigen, denn nur so lernen wir, wie erleuchtet jener große Mann zu einer Zeit gewesen ist, wo gerade die gelehrte

Welt, besonders die medicinische, mit wenig Ausnahmen mißverstandenen Autoritäten und dem crassesten Aberglauben huldigte.

Die angeführten Stellen sind in der Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung wiedergegeben. Bei allen haben wir den englischen Text verglichen und da, wo wir es nöthig fanden, die Uebersetzung geändert oder Erläuterungen beigefügt.

Erste Abtheilung.

Die Aerzte.

Um Shakespeare's Bedeutung für die medicinische Wissenschaft genügend würdigen zu können, muß man ihn im Lichte seiner Zeit betrachten. Manche seiner Aeusserungen, die dem oberflächlichen Leser nicht auffallen, weil sie mit den heutigen Ansichten übereinstimmen, erlangen von obigem Gesichtspunkte aus ein ganz anderes Gewicht.

Die Aerzte zu Shakespeare's Zeit kannten so gut wie nichts von dem Streben der heutigen Wissenschaft nach vorurtheilsloser Erforschung der Wahrheit. Die damalige Medicin war nichts weiter als eine Ueberlieferung von Lehrsätzen, die nur deßhalb für wahr galten, weil sie von den berühmten alten Aerzten Hippokrates und Galen aufgestellt worden waren. Niemand gab sich die Mühe, die Wahrheit dieser Lehrsätze durch ernste Versuche zu prüfen, und statt am lebenden Organismus die Wissenschaft zu studiren, ahmten die Aerzte damaliger Zeit den Theologen nach, welche an dem überlieferten Worte Gottes nicht rütteln lassen wollten; ja sie kämpften fanatischer für die Aussprüche des Hippokrates und des Galen, als jene für die Sätze der heiligen Schrift. Die Aerzte des Lesage, des Molière, welche wegen ihres Gezänkes um mißverstandene Worte des Galen am Krankenbette verspottet werden, sind keine Phantasiegebilde der übelwollenden Dichter, sie haben wirklich in dieser Weise gehandelt und gelebt. Als der berühmte Anatom Vesalius durch seine unsterblichen Untersuchungen die Irrthümer nachwies, welche Galen bei seiner Beschreibung des menschlichen Körpers gemacht hatte, erwiderte man, weil man ihn nicht widerlegen konnte, die Menschen seien zu Galen's Zeit anders gebaut gewesen; nur um die Autorität des Letzteren aufrecht zu erhalten. Paracelsus führte statt der bisher gebräuchlichen Mittel mineralische Stoffe in den Arzneischatz ein, besonders Antimon, und da er hierdurch von Hippokrates und Galen abwich, verdammte ihn und seine Anhänger die Pariser Facultät, ohne aber zu untersuchen, ob er Recht oder Unrecht habe. Ja, der Pariser Arzt Turquet de Mayerne, welcher für die Mittel des Paracelsus eintrat,

wurde von der Pariser Facultät ausgestoßen, weil er unverschämt und in der wahren Medicin unwissend sei. Alle Aerzte werden ermahnt, seinem Beispiele nicht zu folgen, sondern dem Hippokrates und Galen treu zu bleiben. Aus diesen Beispielen läßt sich leicht der Stand der damaligen ärztlichen Wissenschaft begreifen. Beurtheilungskraft, Freiheit von Vorurtheilen, von hergebrachten Lehrmeinungen, Selbstforschungstrieb sind die Eigenschaften, welche einen tüchtigen Arzt ausmachen, sie fehlen den damaligen, im Irrwahne befangenen Medicinern gänzlich. Ja, von Leichtgläubigkeit, Geneigtheit das Widersinnigste, Unnatürlichste für wahr zu halten, waren sie ebenso erfüllt wie der ungebildete Theil des Volkes; sie erdachten und beförderten selbst den crassesten Aberglauben wie Sterndeuterei, Glauben an Zauberkunst, Hexerei, den Stein der Weisen und dergl. mehr.

Shakespeare's eigner Schwiegersohn, Dr. Hall in Stratford, welcher 1607 dessen Lieblingstochter geheirathet hatte, war Arzt und hinterließ Aufzeichnungen über eine Reihe von ihm behandelter Krankheitsfälle, welche den niedern Stand der damaligen Medicin besser beweisen, als hundert Abhandlungen. Eine wissenschaftlich begründete Diagnose kennt er nicht, die hervorstechendsten Krankheitssymptome werden aufgeführt und gegen diese wird mit dem ganzen Rüstzeuge der damaligen Kunst, die besonders in Abführmitteln groß war, vorgegangen. Als Beispiel seiner crassen Leichtgläubigkeit führen wir nur an, daß er bei einem Fieber, welches ihn selbst befiel, dessen nähere Bezeichnung er aber schuldig bleibt, eine Taube, welche lebend aufgeschnitten wurde, an die Füße appliciren ließ, um die Dünste niederzuziehn! *And so I (he, she, it) was cured* lautet der stets wiederkehrende selbstzufriedene Refrain seiner Krankheitsgeschichten.

Es wäre wunderbar, wenn dem klaren Auge des großen Dichters die Schwächen der damaligen Heilkunde entgangen sein sollten. Er geißelt jedoch nicht wie Molière und Lesage die im Grunde unwissenden, sich aber mit großen Worten brüstenden, Aerzte seiner Zeit. Nur wenig Stellen sind es, die ähnlich einer Anklage lauten. Im 'Timon' III, 3. spielt er an auf die Gewohnheit damaliger Aerzte, Kranke, die sie für unheilbar hielten, ihrem Schicksale zu überlassen. Dies galt als kluge Politik, welche von manchen Schriftstellern geradezu ganz besonders empfohlen wird. 'Die Freunde sind wie Aerzte beschenkt und lassen ihn: ich soll ihn heilen?' heißt es dort.

Timon IV, 3:

Traut keinem Arzt;
Sein Gegengift ist Gift und er erschlägt
Schlimmer, als ihr: raubt Gold zusammt dem Leben.

Richard II. II, 1:

> Gieb, Himmel, seinem Arzt nun in den Sinn,
> Ihm augenblicklich in sein Grab zu helfen.

Zu Shakespeare's Zeit waren die meisten Aerzte Harnbeschauer. Trotz ihrer äußerst mangelhaften Kenntnisse über physiologische und pathologische Vorgänge wollten sie doch der Welt glauben machen, daß sie die Krankheit allein aus der Prüfung des von dem Kranken abgeschiedenen Urins erkennen könnten. Dies ging soweit, daß, in Deutschland wenigstens, die Aerzte Uringläser als Aushängeschild gebrauchten. Ja, ein Uringlas ist auf dem Grabsteine des 1450 in Frankfurt verstorbenen Stadtarztes Konrad von Sachsenhausen abgebildet. Daß diese Methode, Krankheiten erkennen zu wollen, eine sehr trügerische und ungewisse sei, wurde jedoch von den besseren Aerzten schon frühzeitig anerkannt und bald genug wurden Stimmen laut, die es als Charlatanerie verdammten, wenn der Arzt, ohne den Kranken gesehen zu haben, bloß aus dessen Urin wahrsagen wolle. Das Aerztecollegium zu London verbot seinen Mitgliedern die Harnbeschauerei. Daß übrigens das Publicum selbst schon frühzeitig dahinter gekommen sein müsse, wie trügerisch die Kunst der Urinärzte sei, ist außer Zweifel, denn alte Aerzte gaben in ihren Schriften mancherlei Regeln, wie man den Bestrebungen des Publicums, den Harnbeschauer zum besten zu haben, ausweichen könne. Schon von Notker, Abt von St. Gallen, der wegen seiner Kuren berühmt war († 1022), wird erzählt, daß ihn Herzog Heinrich mit dem Urin eines Kammermädchens, den er für den seinigen ausgab, habe täuschen wollen. Er zog sich aus der Schlinge, indem er sagte, der, welcher den Urin gelassen, werde die Welt vermehren. An den deutschen Fürstenhöfen setzten die Leibärzte bis in die neuere Zeit das Geschäft des Urinbeschauens fort, denn sie kamen jeden Morgen, das Wasser des gnädigen Herrn zu besehn. Ja, aus dem 'Simplicissimus' geht hervor, daß sie sich sogar nicht davor scheuten, die Excremente ihres Clienten zu kosten. Daß das Harnbeschauen zu Shakespeare's Zeit von den Aerzten noch sehr stark betrieben worden sein müsse, beweisen:

Heinrich IV. Thl. II. Akt I, 2.
Die beiden Veroneser. II, 1.
Macbeth. V, 4.

Einen harnbeschauenden Arzt selbst führt uns der Dichter in den 'Lustigen Weibern von Windsor' in der Person des Doctor Cajus, eines geborenen Franzosen vor, hinter welchem man die Person des schon genannten Turquet de Mayerne vermuthen darf. Zwar sind die 'Lustigen Weiber von Windsor' schon 1602 zum ersten Male gedruckt worden und in dieser Ausgabe heißt es, daß das Stück schon verschiedene Male

aufgeführt worden sei, so daß seine Abfassung noch früher fällt. Dies kann jedoch nicht gegen die Person Turquet's de Mayerne sprechen, denn es hindert uns nichts anzunehmen, daß derselbe Arzt, welcher 1604 dauernd als königlicher Leibarzt nach England kam, schon früher von der Königin consultirt worden sei. Doctor Cajus in den 'lustigen Weibern' spricht wenigstens davon, daß er an den Hof gehe und daß Grafen, Lords und Edelleute seine Patienten seien, während Frau Page seinen Reichthum und seinen Einfluß bei Hofe rühmt. Als geborner Franzose spricht er ein sehr schlechtes Englisch und muß sich deßhalb vom Wirthe zum Hosenbande hänseln lassen. Seine Thätigkeit als Harnbeschauer erwähnt nicht allein der Wirth, sondern auch Pfarrer Evans.

Die lustigen Weiber von Windsor. Akt II, 3. Akt III, 1.

Ob die Aeußerung seines Widersachers, des Pfarrers Evans: Cajus verstehe nicht mehr von Hippokrates und Galen — auf seine schon erwähnte Verurtheilung durch das Aerztecollegium der Pariser Universität hinweisen soll, oder nur der persönlichen Gereiztheit entspricht, müssen wir dahin gestellt sein lassen. So viel aber ist sicher, daß Turquet de Mayerne, der in England später Sir Theodore Mayerne hieß, nicht in Gunst bei unserm Dichter gestanden haben kann, wenn Dr. Cajus dessen Person vorstellen soll, woran wir nicht zweifeln möchten. Er muß eine lächerliche Rolle spielen und zuletzt statt der lieblichen Anna Page, die er heirathen will, einen verkleideten Jungen zur Kirche führen.

Einen zweiten hochgestellten Arzt führt Shakespeare an in 'Heinrich dem Achten' in der Person des königlichen Leibarztes Dr. Butts (eigentlich Dr. William Butte). Da seine Thätigkeit als Arzt aber nicht hervortritt, müssen wir uns damit begnügen, ihn angeführt zu haben.

Wir wenden uns zu einem anderen königlichen Leibarzte, den Shakespeare uns vorführt, den Doctor Cornelius in 'Cymbeline'. Wir lernen in ihm einen Arzt kennen, der ganz durchdrungen von der Verantwortlichkeit, die sein Beruf ihm auflegt, unempfindlich ist gegen die Gunst, welche er sich bei einer Königin erwerben könnte, wenn er ihre bösen Pläne wirksam unterstützte.

Er fragt sie, wozu sie die giftigen Mittel, welche sie verlangt hat, brauchen wolle und als sie erwiedert, sie wolle die Wirkung derselben an Thieren versuchen, warnt er sie vor einer so unweiblichen Beschäftigung. Auch giebt er ihr nur einen unschädlichen Schlaftrunk.

Cymbeline. I, 6.

Das hohe Lied eines geschickten Arztes finden wir in 'Ende gut, Alles gut'. 'Gerhard von Narbonne', so heißt es, 'war ein Arzt, dessen Talent fast so groß war, als seine Rechtschaffenheit. Wäre es ihr ganz gleich gekommen, es hätte die Natur unsterblich gemacht und der Tod

aus Mangel an Arbeit hätte sich dem Spiel ergeben'. — 'Er war geschickt genug, um immer zu leben, wenn Wissenschaft gegen Sterblichkeit in die Schranken treten könnte.'

Durch Talent, die Ergebnisse des Fleißes, der Forschungen, dient er seinem Kinde noch nach seinem Tode, denn sie heilt den König von Frankreich, den seine Aerzte aufgegeben hatten, mit einem von ihrem Vater hinterlassenen Recepte und wird durch den Dank des Königs Gräfin von Rousillon. Das Uebel, an welchem der Monarch leidet, wird eine Fistel genannt. Im Boccaccio, aus welchem Shakespeare schöpfte, heißt es eine Fistel in der Brust, welche aus einer übel geheilten Geschwulst entstanden sei. Eine Fistel aber nennt man einen eiternden Hohlgang, welcher innere Theile auf unnatürliche Weise mit der äußeren Haut in Verbindung setzt.

Gewiß war das Leiden, welches ein junges Mädchen in zwei Tagen (Boccaccio's Giletta braucht wenigstens acht Tage) zur Heilung brachte, von der Art, daß es heutzutage jeder Dorfbarbier mit Leichtigkeit beseitigen könnte. Dennoch ist die von den beiden Dichtern erzählte Begebenheit keineswegs derart, daß man sie ein unwahrscheinliches Erzeugniß ihrer Phantasie nennen dürfte. Beide Dichter lebten in Zeiten, wo von Chirurgie bei den Aerzten kaum die Rede sein konnte, und daß ähnliche Fälle möglich waren, beweist mehr als ein Beispiel in der Geschichte. Kaiser Heinrich II. reist nach Monte Cassino in Italien, um sich von Steinbeschwerden befreien zu lassen; Kaiser Konrad, welcher auf seinem Kreuzzuge verwundet worden war, hatte in seinem ganzen Heere keinen Wundarzt, der ihm helfen konnte, und mußte sich an den Hof zu Konstantinopel begeben, um Heilung zu suchen; Robert von England, der ebenfalls als Kreuzfahrer eine Armwunde davon getragen, mußte aus Mangel an einem geschickten Wundarzte nach Salerno gehn; König Matthias Corvinus von Ungarn, der in einem Gefechte mit den Moldauern eine Wunde bekommen hatte, die nicht geheilt werden konnte, mußte weit und breit bekannt machen lassen, daß er den, der ihn heilen würde, mit Reichthümern und Ehren überhäufen wolle. Trotzdem fand sich vier Jahre lang Niemand, bis endlich Hans von Dockenburg (1468), ein Wundarzt aus dem Elsaß, wagte, zu dem Könige zu reisen und eine Kur vorzunehmen, die auch glücklich gelang. Um dies beurtheilen zu können, müssen wir bedenken, daß die alten Aerzte in unbegreiflicher Verblendung die Chirurgie ganz von der Medicin getrennt hatten. Was heute eine Ehre für jeden Arzt ist, ein guter Chirurg zu sein, galt früher für einen Schimpf. Mußten doch die jungen Aerzte vor der Facultät von Paris einen Eid ablegen, sich der Chirurgie enthalten zu wollen, ehe sie die facultas legendi erhielten. In Deutschland

waren Bader und Barbiere, die einzigen Vertreter der Chirurgie, nicht einmal zünftig, und kein Handwerker nahm einen Lehrling auf, der von einem Bader, Barbier, Abdecker u. s. f. abstammte. Daher kam es, daß die Aerzte allen äusseren Krankheiten, zufolge ihrer totalen Unwissenheit, hilflos entgegen standen. Sie versuchten, dieselben durch innere Mittel zu heilen, und wenn dies nicht gelang, erklärten sie das Uebel für unheilbar, wie die Aerzte in 'Ende gut, Alles gut'. Giebt doch Joh. Gaddesden (15. Jahrhundert) in seiner 'Rosa Anglica' sogar den Rath, Läuse in den Augenbrauen durch Purgirmittel zu vertreiben, weil sie aus innerer Unreinheit stammten. Aehnliche Ansichten hört man ja heute noch im Volke, bei eiternden Wunden, deren Absonderung auf innere Unreinheit bezogen wird. So erscheint uns die Geschichte des Königs in 'Ende gut, Alles gut' im rechten Lichte, und auf die Behandlung seiner Krankheit durch Purgirmittel beziehen sich ohne Zweifel seine Worte:

Die Andern schwächten mich
Durch mancherlei Behandlung.

Auch zu ihm ist der Ruf Gerhards von Narbonne gedrungen, denn er sagt: 'Lebt' er noch, hätt' ich's doch mit ihm versucht.'

Er hat seine Aerzte verabschiedet, 'unter deren Behandlung er die Zeit mit Hoffnung verschwendet und in ihrem Verlauf nur das gewonnen hatte, daß er mit der Zeit auch die Hoffnung verlor.' Weil die Aerzte dem Könige nicht helfen können, sind sie schnell mit dem Urtheile fertig, daß ihm überhaupt nicht zu helfen sei.

Er und seine Aerzte
Sind Eines Sinnes: Er, Keiner könn' ihm helfen,
Sie, keine Hilfe gäb's.

Wegen der weiteren Ausführung dieses Themas, die Weigerung des Königs, Helena's Anpreisung ihrer Recepte, müssen wir auf das Stück selbst verweisen. Nur den Ausdruck *the congregated college*, welchen der König gebraucht und den die Uebersetzer mit 'vereinte Facultät' wiedergeben, wollen wir einer näheren Besprechung unterziehn. *The congregated college* war die Bezeichnung des Aerztecollegiums in London, welches unter Heinrich VIII. 1523 durch Dr. Kaye aus Norwich ins Leben gerufen worden war. Es erhielt das Privilegium, die angehenden Aerzte zu examiniren und den medicinischen Doctorgrad zu verleihen. Außerdem wachte es über der Standesehre seiner Mitglieder, suchte unwürdiges Benehmen derselben zu verhindern und vertheidigte ihre Privilegien selbst gegen die Eingriffe der Staatsbeamten. Dieser Einrichtung ist es zu danken, daß die englischen Aerzte zu einer Zeit, wo die Vertreter der Heilkunde in Deutschland noch auf einer sehr niedrigen Stufe der Achtung standen, eine sehr hohe sociale Stellung einnahmen. Noch

in einer Schwarzburger Marktordnung von 1751 heißt es: 'Seiltänzern, Gauklern, Taschenspielern, Glücksrädern, Komödianten, Aerzten, Bruchschneidern ist das Ausstehn, Spielen und die Uebung ihrer Profession, wenn sie nicht specielle Erlaubniß erforderlichen Ortes dazu ausgewirkt haben, schlechterdings verboten'. Aus dieser Zusammenstellung kann man ohne Commentar erkennen, welches Ansehen ein Arzt in Deutschland noch im achtzehnten Jahrhunderte genoß. Dergleichen Verhältnisse waren in England durch das *congregated college* unmöglich schon zu Shakespeare's Zeit. Die Aerzte fuhren in Kutschen, damals ein Luxus, den sich nur die Reichen und Großen erlauben konnten; sie kleideten sich in Sammet und trugen sammetne, nach einem gezierten Schnitte geformte Mützen. Vor Allem aber suchten sie sich auf der Höhe der Geistesaristokratie zu halten, und wenn auch ihr Wissen in dem was sie am meisten bedurften, nur ein verworrenes Gemisch von wenig ächten Körnern unter einer Masse Spreu war: in alten und neuen Sprachen, in der Literatur und allgemeinen Bildung nahmen sie eine so hervorragende Stelle ein, daß ein Zeitgenosse Shakespeare's, der Marquis von Dorchester, sich nicht für zu vornehm hielt, noch im Alter von 43 Jahren Medicin zu studiren und sich in das Aerztecollegium aufnehmen zu lassen, eine Ehre, die er, wie er versicherte, nur seinem hohen Adel als Peer von England nachstellte, denn seine Collegen seien die gelehrteste Gesellschaft der Welt. (Dr. Bucknill, The Medical Knowledge of Shakespeare.)

Freilich entdeckt uns ein Arzt des 17. Jahrhunderts, Dr. Gideon Harvey, auch die Kehrseite dieses glänzenden Bildes in seinem Werke über die Intriguen, Verschwörungen und Betrügereien der Aerzte gegen ihre Patienten. Er nennt das Collegium der Aerzte eine Quacksalbersynagoge, welche aus einem ärztlichen Papste oder Patriarchen und einer Zahl medicinischer Cardinäle bestehe, die durch ihr Alter habsüchtig und durch Vergeßlichkeit unwissend geworden seien. Diese suchten die übrigen Aerzte zu beherrschen und sobald sie consultirt wurden, steiften sie sich den Jüngeren gegenüber auf ihre angebliche lange Erfahrung, die jene mit demselben Glauben anerkennen sollten, wie die Türken den Koran. Gegen Diejenigen, welche sich ihnen nicht unterwerfen wollten, schleuderten sie ihre Bullen und Anatheme, in denen sie dieselben für Charlatane, Quacksalber, Chymisten, Barbiere, Ignoranten u. s. f. erklärten. Sollte es aber gar geschehen, daß einem von ihnen Verdammten ein Patient an einer unheilbaren Krankheit sterbe, dann donnerten sie, daß derselbe getödtet, vergiftet, mit falschen Mitteln behandelt worden sei.

In dieser Schilderung erkennen wir das *congregated college* Shake-

speare's in 'Ende gut, Alles gut', welches die Krankheit des Königs für unheilbar, Jeden aber, der nicht ihrer Zunft angehört, und trotzdem die Heilung unternehmen will, für einen Quacksalber erklärt, unschwer wieder. Vielleicht erscheinen Manchem unserer Leser gar Aehnlichkeiten mit modernen Verhältnissen.

Helena, die Tochter Gerhards von Narbonne, erzählt nun noch, daß ihr Vater ihr die hinterlassenen Recepte in geheimster Obhut zu bewahren anempfohlen habe und nennt hiermit einen Gebrauch der Aerzte zu Shakespeare's Zeit, gewisse wohlerprobte Recepte geheim zu halten. Hugo von Lucca (13. Jahrhundert) hatte ein geheimes Pulver, welches unter feierlichem Gebete verfertigt und nur nach Ableistung eines Eides der Verschwiegenheit mitgetheilt wurde. Es bestand aus Bibernell, Baldrian, Enzian, Wegebreit und Nelkenwurzel. Johann von Gaddesden, Verfasser der 'Rosa Anglica', Lehrer am Merton-College zu Oxford, empfiehlt ausdrücklich, die ärztlichen Vorschriften besonders den Laien gegenüber zu verbergen. Er hat ganz Recht, wenn er sagt, das Publicum werde die ärztliche Kunst gering schätzen, sobald es die Geheimnisse der Aerzte erführe, denn die mitgetheilten Recepte aus jener Zeit sind des Lärmes, den seine Erfinder machen, nicht werth.

Von der holden Helena, die wenigstens Tochter eines Arztes war, wenden wir uns zu den Dilettanten, welche, ohne nur im geringsten mit der Facultät zusammenzuhängen, dennoch die ärztliche Kunst ausüben.

Der Vornehmste, welcher ohne geprüft zu sein, sich anmaßt, Krankheiten zu heilen, ist kein Geringerer, als der König von England. Nach allen Nachrichten war Eduard der Bekenner (11. Jahrhundert) der Erste, welcher Kröpfe und Scropheln zu heilen suchte und Shakespeare, dessen 'Macbeth' zur Zeit dieses Königs spielt, ließ sich die Gelegenheit nicht entgehn, diesen medicinischen Wunderthäter zu erwähnen, obgleich die Handlung des Stückes nichts mit den Kröpfen und Scropheln der damaligen Engländer zu thun hat. Schon Kaiser Vespasianus hatte in Alexandrien Wunderkuren an Blinden und Lahmen verübt, Andere ahmten ihm nach und Eduard der Bekenner, der sich durch Frömmigkeit oder Aberglauben auszeichnete, hatte das Bedürfniß, heilig gesprochen zu werden, wozu bekanntlich gehört, daß man Wunder thue. Deßhalb führte er das Heilungswerk durch Berühren und Beten auf dem englischen Throne ein, wie ja überhaupt das Christenthum als einzig wahre Behandlungsart der Krankheiten nur das Beten und Händeauflegen anerkannte. Seine Nachfolger auf dem Throne von England wollten Eduard dem Bekenner nicht nachstehn und so erhielt das Leiden Kropf und Scrophulose, gegen welches ihre Hilfe in Anspruch genommen wurde, schließlich den Namen *the king's evil.*

Die Methode Eduards war, wie wir durch Shakespeare erfahren, das Umhängen einer goldenen Münze um den Nacken unter Gebeten; die goldene Münze war jedenfalls das Willkommenste dabei. Die späteren Könige beschränkten sich darauf, die leidenden Theile mit dem Zepter zu berühren. Wie der Doctor im 'Macbeth', der die Heilungsmethode des Königs über jede ärztliche Kunst erhebt, erkannten zu allen Zeiten gefällige Aerzte die besondere Kraft der königlichen Berührung an. Der schon mehrmals von uns genannte Joh. Gaddesden giebt allen scrophulosen Kranken den Rath, ihre Zuflucht zum Könige von England zu nehmen. Ja, die wunderthätige Kraft wird als Beweis der Legitimität des Throninhabers angesehn. Bald nahmen auch die Könige von Frankreich die Wundergabe, Kröpfe kuriren zu können, für sich in Anspruch und schon Philipp I. war wegen seiner Geschicklichkeit, oder vielmehr wegen der ihm innewohnenden Wunderkraft bekannt. Der heilige Ludwig bediente sich zuerst des Zeichens des Kreuzes bei der Kur. (Sprengel, Geschichte der Medicin II, S. 513.) Bald entstand ein Streit darüber, welchem von den beiden Königen, dem von England, oder dem von Frankreich die Gabe zukomme, Kröpfe durch Berührung zu heilen und selbst Aerzte nahmen an diesem Streite Theil. Andr. Laurentius in Montpellier beschrieb die Ceremonien bei den Kuren, die Heinrich IV. von Frankreich verrichtete und behauptete, die Wundergabe sei an den Thron, nicht an die Familie geheftet. Er will selbst Augenzeuge der geschehenen merkwürdigen Heilungen gewesen sein. Dagegen schrieb Wil. Tooker für das Vorrecht der englischen Könige. Schon Sebastian Montuus hatte die Wundergabe der Könige zu den verborgenen Kräften der Dinge gerechnet, die man zwar nicht erklären könne, die aber durch Erfahrung hinlänglich bestätigt seien. (Sprengel III, S. 403.) Primrose aber sagt, die Kraft, das Königsübel zu heilen, ist durch Gottes Gnade den Königen von Großbrittanien und Frankreich und nur diesen allein gewährt worden. Wenn Andere dasselbe verrichten wollten, so sei das Tollkühnheit und hieße soviel wie Gott versuchen. Es ist bezeichnend für den hohen Verstand der Königin Elisabeth, daß ihr diese Prärogative des Königthums zuwider war, obgleich sie sonst an ihren Rechten festzuhalten verstand (Dr. Bucknill, S. 195). Shakespeare kündigt im 'Macbeth' an, daß die Gabe Eduards des Bekenners, die Krankheit, welche 'das Uebel' heißt zu heilen, trotzdem alle Kunst an ihr verzweifle, auch auf die künftigen Herrscher vererben werde. Macbeth. Akt IV, Sc. 3.

Der Doctor sagt daselbst, daß die Kranken sogleich genesen, sobald er sie nur anrührt. Seltsam Heimgesuchte sind es, voll Schwulst und Aussatz, kläglich anzuschauen.

Bei dieser Gelegenheit wollen wir gleich des Anachronismus ge-

denken, den Shakespeare öfter begeht, wohl der geringste seiner vielen Anachronismen, vom Doctor zur Zeit Eduards des Bekenners, oder gar wie in 'Cymbeline' zu der Zeit der Römerherrschaft zu sprechen.

Die Aerzte des Alterthums fanden keine Universität, an denen sie Medicin studiren konnten; sie waren gezwungen, bei hervorragenden Aerzten in die Lehre zu gehen. Kein Zeichen läßt schließen, daß die Staatsgewalt etwas mit den medicinischen Schulen zu thun gehabt habe. Sonst hätte wohl nicht Thessalus von Tralles (50 vor Chr.) sich herausnehmen dürfen zu versprechen, daß er die Medicin in ihrem ganzen Umfange in Zeit von sechs Monaten lehren könne. Weil der Staat nichts für die Studirenden der Medicin that, waren auch die Hauptlehrmittel, z. B. Anatomie, sehr beschränkt, oft gar nicht vorhanden. Es war zuerst Kaiser Nero, welcher einen ärztlichen Titel schuf, indem er archiatri und zwar archiatri palatini, und archiatri populares anstellte. Das Collegium dieser archiatri prüfte später die Kenntnisse und Geschicklichkeit der neu anzustellenden Collegen. Die Araber, welche Erben des römischen Weltreiches waren, wurden auch die Erben der alten Wissenschaften, sie hatten gelehrte Schulen in Bagdad, Bassora, Kufa, Damaskus, Samarkand und Ispahan. Am berühmtesten aber wurde die Akademie der Araber zu Kordova in Spanien, wohin auch lange Zeit die abendländischen Christen, wenn sie sich Kenntnisse erwerben wollten, zogen. Diese arabischen Schulen ertheilten schon akademische Würden, mit denen sie durch die Juden und Nestorianer bekannt geworden waren; doch kommt der Titel Doctor in seiner Bedeutung einer akademischen Auszeichnung nicht bei ihnen vor. Die ersten christlichen medicinischen Schulen entstanden in Sicilien, wo man mit den Arabern in nahe Berührung gekommen war, nachdem zuerst im Kloster der Benedictiner Monte Cassino die Mönche großen Ruf durch ihre Heilkunde erlangt und viele Schüler angezogen hatten. Von Monte Cassino aus wurde das Institut zu Salerno angelegt, welches bald Weltruf erlangte. Den Grund zu den heute für ärztliche Bildungsanstalten geltenden Einrichtungen legten die Könige von Sicilien. Zuerst erließ Roger (1140) Medicinalgesetze, durch welche die Aerzte einer gewissen Polizei unterworfen wurden. Noch wichtiger aber auch für unsere Zeit wurden die Bestimmungen, welche der Hohenstaufe Friedrich II., der von seiner Mutter Constanze Sicilien geerbt hatte, traf. Seine im Jahre 1224 erlassenen Gesetze machten den ärztlichen Stand selbstständig und setzten die medicinische Facultät neben die schon bestehenden theologischen und juristischen. Jeder Candidat der Medicin durfte nicht eher die Kunst ausüben, als bis er sich von dem Collegium der Aerzte in Salerno hatte examiniren lassen, 'von den Meistern, welche in der medicinischen

Facultät lasen' (coram magistris, in medicinali facultate legentibus). Erhielt er von der Facultät das Zeugniß seiner Geschicklichkeit, so wurde er zum Meister der Kunst 'magister' ernannt. Von dem Doctortitel ist also selbst 1224 noch nicht die Rede. Die Einrichtungen der salernitanischen Schule gingen auch auf die medinische Schule zu Paris über, doch auch hier hatte man als akademische Auszeichnungen nur die Titel baccalaureus und als höchsten magister. Ueber die neucreirten Mediciner in Paris spricht Joh. von Salisbury folgendes Urtheil aus: Sie prahlen mit Hippokrates und Galen, bringen unerhörte Worte vor; zu allem mengen sie ihre Aussprüche und zerschmettern die menschlichen Gemüther wie mit Donnerschlägen mit unerhörten Benennungen. Man glaubt von ihnen, daß sie Alles können, weil sie sich mit Allem rühmen, Alles versprechen. 'Gestern Knaben, heute Magister; gestern mit der Ruthe gezüchtigt, heute mit der Robe bekleidet als Docenten auf dem Katheder.'

In England war Oxford schon unter Alfred dem Großen Sitz einer blühenden gelehrten Schule. Cambridge kam etwas später hinzu und beide zusammen nannte man die Geistesaugen Englands. University College zu Oxford ward 1249 errichtet, die jetzige Gestalt aber scheint es hauptsächlich dem Cardinal Wolsey zu verdanken, wofür wir das Zeugniß Shakespeare's selbst anführen können. König Heinrich VIII. IV, 2.

Der andre hochgeborene Dilettant, welcher die ärztliche Kunst ausübt, ohne dieselbe zum Mittel seines Lebensunterhaltes zu machen, ist Cerimon, ein Edelmann aus Ephesus im 'Pericles'. Akt III, Sc. 2 finden wir ihn beschäftigt, denen, welche Hilfe bei ihm suchen, Vorschriften zu ertheilen. Den Edelleuten, welche ihn besuchen, fällt es auf, daß er sich als ein reicher Mann mit der Heilkunde so große Mühe mache, sich deßhalb den Schlaf rauben lasse. Er antwortet:

Mich dünkte stets,
Daß Tugend und Geschicklichkeit viel höher
Zu schätzen sei'n, als Ueberfluß und Adel.
Sorglose Erben mögen letztre schänden
Sowie vergessen, doch Unsterblichkeit
Erwartet erstre, die zum Gott den Mann
Erheben. Stets betrieb ich Medicin:
Durch diese hehre Kunst, durch Andrer Werke
Und durch Versuche macht' ich mir vertraut
Und dienstbar jene segensreichen Säfte,
Die in Metallen, Pflanzen, Steinen wohnen,
Und ich kann sprechen von den Störungen,
Welche Natur bewirkt, und ihrer Heilung:
Was mehr Befried'gung giebt und wahre Lust

Als durstig sein nach zweifelhafter Ehre,
Als Schätz' in seidne Beutel einzuheimsen,
Dem Narren und dem Tode zu gefallen.

Seine Besucher bestätigen seine Worte:

Ja durch Ephesus strömt' euch hoher Ruhm
Durch eure Milde. Hundert nennen sich
Von euch erschaffen, weil durch euch genesen.
Nicht euer Wissen, euer Mühn allein,
Auch eure Börse, stets geöffnet, schuf
Lord Cerimon so hohen Ruhm, daß nie ...

Die Kiste, in welcher Perikles seine für todt geltende Gemahlin Thaisa hatte in's Meer werfen lassen müssen, war zu Cerimon gebracht und von dessen Dienern eröffnet worden. Als er sie erblickt, schöpft er Hoffnung, daß sie nur scheintodt sei.

Schaut nur, wie frisch ihr Aussehn, allzuschnell
Warf man in See sie; brennt ein Feuer an!
Holt hierher alle Büchsen, die mein Zimmer
Enthält. Der Tod mag Stunden lang Natur
Bedrängen und doch Lebensfeuer wieder
Bedrückten Geist entzünden. Hört' ich doch,
Daß ein Aegypter, schon neun Stunden todt,
Durch gute Mittel wurde frisch und roth.
Gut! Gut! Das Feuer und die Kleider thun's!
Ich bitt' euch, laßt die schwermuthvolle Weise,
Die wir besitzen, tönen voll Musik!
Nochmals das Fläschchen! Block, wie du dich regst!
Musik dorthin! Ich bitt' euch, gebt ihr Luft!
Ihr Herrn!
Die Kön'gin hier wird leben! Es erwacht
Natur und Wärme strömt von ihr. Nicht über
Fünf Stunden war sie leblos, seht, sie blüht
Auf's neu' in Lebensblume.

Nachdem Thaisa vollständig erwacht ist, was sie durch Ausrufe zu erkennen giebt, läßt Cerimon sie in ein anderes Zimmer bringen, indem er sagt: 'ein Rückfall ist tödtlich für sie'.

Ob eine Frau, welche in einer luftdicht verschlossenen Kiste fünf Stunden lang, wenn auch in Ohnmacht liegend, sich hat aufhalten müssen, wieder ins Leben gerufen werden kann, möchten wir freilich bezweifeln.

Ueber die Aerzte in 'Lear, Macbeth', den Beschwörer in der 'Komödie der Irrungen' werden wir in dem Kapitel über Geisteskrankheiten sprechen und übergehn sie jetzt, um Wiederholungen zu vermeiden.

Wir wollen hier nur einer Frau Erwähnung thun, welcher Shakespeare, gewiß nicht ohne Absicht, auf Heilkunde sich beziehende Ausdrücke in den Mund legt, der Frau Hurtig in 'König Heinrich IV.',

Gastwirthin zum wilden Schweinskopf in Eastcheap. Bei unseren germanischen Vorfahren waren die Frauen Priesterinnen, Weissagerinnen, aber auch Aerztinnen, zu welchen die in der Schlacht Verwundeten kamen. Dieses Verhältniß erbte sich fort, nur daß die auf ihren Einfluß eifersüchtigen christlichen Geistlichen die weisen Frauen als Hexen verdächtigten. Noch heute ist ja jede alte Gevatterin ein Orakel in medicinischen Dingen.

Frau Hurtig wäscht die Wunde Falstaff's aus, als ihm der Prinz ein Loch in den Kopf geschlagen, sie räth ihm ab Krabben zu essen, nach denen er Appetit bekommen hat, denn sie sagt ihm, Krabben seien nicht gut bei einer frischen Wunde.

Heinrich IV. I. Akt II, 1.

Den Gesundheitszustand Fräulein Lakenreißers prüft sie und findet, daß deren Temperatur sowohl wie ihr Pülschen so sei, wie man es nur wünschen kann; doch warnt sie vor Kanariensect, weil es ein durchschlagender (*searching*) Wein sei, der das Blut würze. Auf die Frage Falstaff's, wie es Fräulein Lakenreißer gehe, sagt Frau Hurtig, sie sei ***sick of a calm*** statt ***sick of a qualm.***

Heinrich IV. Thl. II. Akt II, 4.

Am bewundernswürdigsten aber zeigt sich ihr ärztlicher Scharfblick in 'König Heinrich V.', wo sie über die Krankheit und das Sterben Falstaff's spricht. Sie diagnosticirt ein brennendes Quotidian-Tertian-Fieber, das ihn zusammenrüttele, und die Zeichen des herannahenden Todes, wie er die Bettlaken zerknülle, mit Blumen spiele, seine Fingerspitzen anlächle, wie seine Nase sich zuspitze wie eine Schreibfeder, seine Füße kalt werden, beschreibt sie mit der Erfahrung einer Frau, die schon an manchem Sterbebette gestanden hat, ganz richtig. Ueber die komische Bezeichnung Quotidian-Tertian-Fieber werden wir in dem Capitel Krankheiten sprechen.

Einen Collegen in sehr übler Verfassung nennt der Narr in 'Was ihr wollt' Akt V, 1. Als Junker Tobias nach Dick dem Feldscheerer (***Dick surgeon***) zur Verbindung seines zerschlagenen Kopfes verlangt, heißt es:

> O der ist betrunken, Junker Tobias, schon über eine Stunde; seine Augen waren früh um acht schon untergegangen.

Auf den Arztlohn beziehen sich folgende Stellen:

Lear I, 1:

> Thu's, tödte deinen Arzt und gieb den Lohn
> Der schnöden Krankheit.

Viel Lärmen um Nichts I, 1:

> Tröste Gott den edlen Claudio; wenn er sich den Benedict zugezogen, wird er nicht unter tausend Pfund von ihm geheilt.

Daß hier eine hohe Summe genannt werden soll, geht aus dem Zusammenhange hervor. Dennoch mag in England ein solches Honorar nichts ungewöhnliches sein, da dort das Honorar für jeden ärztlichen Besuch eine Guinea beträgt. Erstaunlich aber ist, daß diese, nach deutschen Begriffen sehr hohe Summe schon zu Shakespeare's Zeiten als Arztlohn gebräuchlich war, wie Dr. Bucknill herausgefunden hat. Dr. Gideon Harvey, den wir schon erwähnt haben, erzählt von den hohen Honoraren der Aerzte und berechnet des Scherzes wegen, wie theuer jedes Wort eines Receptes zu stehn kommt, wenn ein Kranker von drei Aerzten, von denen jeder seine Guinea erhält, zugleich behandelt und von ihnen täglich einmal, wohl auch zweimal besucht wird. Bei dergleichen Preisen darf es nicht Wunder nehmen, daß englische Aerzte zuweilen ein ungeheures Vermögen erwerben konnten. So gab der alchymistische Arzt Sir George Ripley (1450) jährlich die ungeheure Summe von hunderttausend Pfund den Rittern von Rhodus zum Kampfe gegen die Ungläubigen. William Harvey (geb. 1578, † 1658) soll, wenngleich als Anatom von Weltruf, als Arzt nur eine mäßige Praxis während der größten Zeit seines Lebens gehabt haben. Dennoch hinterließ er 20000 Pfund, eine nach unseren Begriffen für einen Arzt enorme Summe, da der Werth des Geldes in jener Periode fünf Mal höher zu schätzen ist als jetzt. Friedrich II. hatte für das sicilianische Königreich das Honorar des Arztes für jeden Patienten auf einen halben tarenus täglich festgesetzt und hatte der Arzt dafür den Kranken täglich ein, auch zwei Mal zu besuchen. War der Kranke auf dem Lande, so erhielt der Arzt für seine Mühwaltung außer seinen Auslagen täglich nicht über drei tareni. Der tarenus ist nach heutiger Berechnung soviel wie ein Reichsmark und wir wissen, wie conservativ man in Aufrechterhaltung der von Friedrich II. 1224 aufgestellten Sätze gewesen ist, da der halbe tarenus oder 50 Pfennige noch heutzutage in Deutschland das gebräuchlichste Honorar für den Besuch eines Arztes geblieben ist.

Von ärztlicher Thätigkeit handeln noch folgende Stellen:

König Richard II. Akt I, 1.

Ihr wuthentflammten Herrn folgt meinem Rath,
Vertreibt die Galle, ohne Blut zu lassen.
So sprechen wir, zwar nicht arzneigelahrt —
Our doctors say, this is no time to bleed.
Unsere Aerzte sagen, dieß ist keine Zeit zum Aderlassen.

Jedermann weiß, daß der Volksglaube noch heute für Ohrringe einstechen, Schröpfen, Aderlassen, Nägel- und Haarabschneiden u. s. f. auf den Stand des Mondes und gewisse Tage besondere Berücksichtigung verlangt. Noch mehr war aber war dieß zu Shakespeare's Zeit der Fall.

Schon im 14. Jahrhundert hatte Amaldus Villanovanus gelehrt, daß der Aderlaß nur an gewissen Tagen, wenn gerade gewisse Constellationen stattfinden, vorzunehmen sei; besonders müsse auf Stellung des Mondes Rücksicht genommen werden. Ist der Mond im Zeichen des Krebses, so würde dieß die schicklichste Zeit zum Aderlasse sein. Die Kalender, welche besonders vom 16. Jahrhundert an gefertigt werden, enthalten die genaue Angabe der Tage, an welchen Ader gelassen, geschröpft, purgirt werden soll. Thom. Erastus durfte am Hofe des Grafen von Henneberg keine Ader öffnen, keine Purganz geben, ohne den Kalender zu Rathe zu ziehn. Diejenigen, welche das Volk verspotten, weil dasselbe noch an dem Glauben festhält, daß gewisse Tage zur Vornahme gewisser Handlungen die besten seien, mögen also bedenken, daß die Gelehrten früherer Zeiten Urheber dieses Unsinns gewesen sind.

In 'Verlorene Liebesmüh' giebt Rosaline (Akt II, 1) dem Biron den Rath, seinem Herzen, das er für krank erklärt, durch Blutlassen aufzuhelfen.

Akt IV, 1 spricht Dumain, daß seine Geliebte ihm als Fieber im Blute glühe und Biron erwidert darauf:

A fever in your blood, why, then incision
Would let her out in saucers; sweet misprision.

Ein Aderlaß würde gestatten, die Geliebte in den Aderlaßschalen aufzufangen.

Daß Blutentziehungen durch Aderschlagen in früheren Zeiten oft bis zum Uebermaße zur Heilung von Krankheiten angewendet wurden, ist jedem Leser bekannt. Man kann annehmen, daß in Folge der furchtbaren Blutverschwendung mehr Menschen hingeopfert worden sind, als die verheerendsten Krankheiten gethan haben würden. Die moderne Medicin glaubt, nicht vorsichtig genug mit diesem kostbaren Lebensstoffe umgehen zu können, aber auch die englischen Chirurgen zur Zeit Shakespeare's waren nicht solche Vampyre wie ihre späteren Collegen. Ueberzeugt von der großen Wichtigkeit des Blutes wollten sie dasselbe nicht nach Gutdünken weglassen und bedienten sich deßhalb kleiner Gefäße *saucers* oder *porringers*, deren Inhalt sie genau kannten. Diese faßten ungefähr drei Unzen Blut und wir erfahren durch den englischen Chirurgen Woodall, daß er nie mehr als zwei und einen halben *porringer* voll Blut, also im Ganzen $7\frac{1}{2}$ Unzen (ungefähr ein halbes Pfund) auf einmal entzog. Die *saucers* oder *porringers* wurden besonders für den Gebrauch auf Schiffen empfohlen, weil die Handhabung sicherer war, als die der Becken, in welche die deutschen Wundärzte das Blut beim Aderlasse aufzufangen pflegten. (Dr. Bucknill.)

Die ärztliche Operation des Kaiserschnittes erwähnt Shakespeare

zweimal. 'Cymbeline' V, 4 erzählt die Mutter des Posthumus in dessen Traumerscheinung, daß Lucina ihr beim Gebären keine Hilfe geliehen habe und daß Posthumus ihrem Leibe entschnitten worden sei. 'Macbeth' V, 7. Macduff ruft dem Macbeth, der sich rühmt, sein Leben sei gegen Jeden, der vom Weibe geboren sei, gefeyt, die Worte zu: dann verzweifle, denn Macduff wurde aus dem Leibe seiner Mutter *untimely ripp'd.* Das heißt nicht vor der Zeit aus dem Leibe geschnitten, wie die Uebersetzer wiedergeben, sondern außer der natürlichen Zeit, das heißt nach dem Tode der Mutter.[1])

Die verstorbenen Schwangeren zu öffnen, um womöglich deren Kinder zu retten, hatte schon der römische König Numa Pompilius durch das sogenannte königliche Gesetz befohlen. Cäsar soll auf solche Weise zur Welt gekommen sein und die Operation nach ihm den Namen sectio caesarea erhalten haben. Mehrere Concilien im Mittelalter erneuern dieses Gesetz; auch kommen verschiedene Beispiele vor, welche den glücklichen Erfolg der Operation beweisen. Burchard, Graf von Linggow, nachmals Abt von St. Gallen (im 10. Jahrhundert) erhielt den Beinamen ingenitus, weil er seiner Mutter Wendilgard aus dem Leibe geschnitten war. Dasselbe wurde von Gebhard, Grafen von Bregenz, nachmals Bischof von Kostnitz, erzählt. Sancho Mayor, König von Navarra, war von einem Edeln des Reiches, Namens Guevarra, durch einen Schnitt aus dem Leibe seiner, von den Mauren erschlagenen, Mutter Ximena gezogen worden. Corn. Gemma, Professor in Löwen 1535—1577, will sechs lebende Kinder aus den Leibern ihrer todten Mütter geschnitten haben. Auch Andreas Doria kam auf diese Weise zur Welt. Die Notiz, daß Macduff aus dem Leibe seiner Mutter geschnitten sei, schöpfte Shakespeare, sowie den ganzen Stoff zu seinem 'Macbeth', aus dem Chronisten Holinshed. (Siehe Nic. Delius Einleitung zu Macbeth.)

Etwas anderes als das Besprochene ist der Kaiserschnitt an der Lebenden, welcher bei ungewöhnlicher Beckenenge, die nicht einmal die Entwickelung eines zerstückelten Kindes gestattet, vorgenommen wird, um, wo möglich, Mutter und Kind zu retten. Seit 1540 scheint die Operation in dieser Weise ausgeführt worden zu sein. Die erste selbstständige Schrift über diesen Gegenstand rührt von Franz Rousset (1581) her, welcher verschiedene Fälle erzählt, in denen der Kaiserschnitt von Barbieren ausgeführt worden sein soll. Daß die Indication meist nicht richtig gestellt war, erkennt man daraus, daß die meisten der Operirten später ein und mehrere Male auf natürlichem Wege gebaren. (Haeser, Geschichte der Medicin S. 467.) Bei der Vervollkommnung der Operations-

[1]) Es kann Eines sowohl wie das Andere heißen. D. R.

methoden und Instrumente, welche wir heute besitzen, dürfte kaum noch ein einziger Fall vorkommen, bei welchem der Kaiserschnitt, der das Leben der Mutter stets in große Gefahr bringt, durchaus nothwendig wäre. Dagegen wird die Operation an einer verstorbnen Schwangeren kurz nach erfolgtem Tode stets einen hohen Werth für das Leben des Kindes, das sonst unbedingt verloren wäre, behalten.

Die Section des menschlichen Körpers zu wissenschaftlichen Zwecken wird erwähnt in 'Was ihr wollt' III, 3, wo Junker Tobias von dem Junker Andreas behauptet, derselbe sei feigherzig und in seiner Leber befände sich nicht mehr Blut, als eine Mücke auf dem Schwanze davon trage, was sich herausstellen würde, wenn man ihn anatomiren wollte. Lear aber sagt Akt III, 6: 'Laßt sie Regan anatomiren und sehn, was in ihrem Herzen brütet.'

Die Anatomie feierte gerade zur Zeit Shakespeare's ihre Auferstehung nach langer Vernachlässigung. Wir brauchen nur an Vesalius († 1564), Ingrassias († 1580), Faloppia († 1562) zu erinnern. Den höchsten Ruhm aber errang die Anatomie durch den Landsmann und Zeitgenossen des Dichters, William Harvey, welcher die Gesetze des Kreislaufes durch das Herz entdeckte. Er lebte 1578—1658.

Aerztliche, besonders chirurgische Thätigkeit, Heilung von Knochenbrüchen und Wunden, wird erwähnt:

Maaß für Maaß III, 1.	Hamlet III, 2.
Othello III, 3.	Coriolanus II, 1.
Heinrich IV. I. V, 1.	Lear IV, 6.
Heinrich IV. II. IV, 1.	Troilus und Cressida II, 2. II, 3.

Merkwürdig ist die Stelle in 'Verlorene Liebesmühe' Akt V, 1, wo von einer bleiernen Schaumünze, die ein Zahnausreißer auf seiner Kappe trage, gesprochen wird. Es bezieht sich diese Angabe wahrscheinlich auf die umherziehenden Zahnbrecher, welche sich durch allerlei Mittel auffällig zu machen suchten.

Wir schließen dieses Capitel mit den Versen aus Cymbeline Akt V, 5:

Cornelius. Dein Glück zu trüben, muß ich dir den Tod
Der Königin melden.
Cymbeline. Wem steht solche Botschaft
Wohl schlechter als dem Arzt, doch wissen wir,
Arznei verlängt das Leben wohl, doch rafft
Der Tod zuletzt den Arzt auch hin.

Dasselbe Thema Akt IV, 2 in dem Beerdigungsliede.

Krank machende Einflüsse und Krankheiten.

Zahlreich und mannigfaltig sind die Anspielungen auf Krankheiten und krank machende Einflüsse in den Dramen Shakespeare's und zwar

nicht nur, wenn die Handlung den Dichter zu solcher Erwähnung zwingt; er nimmt oft genug die Vergleiche seiner bilderreichen Sprache aus der Pathologie, selbst da, wo nur seine freie Wahl entscheidend ist und wo unser überfeinerter Geschmack Anstoß an der Zusammenstellung finden würde. Wir verzeihen, weil es Shakespeare ist, der also schreibt. Um so ärger ist der Irrthum mancher neueren Dichter, welche ihn auch hierin nachzuahmen streben. Shakespeare hat zur Entschuldigung den Geist seines Zeitalters, das über natürliche Dinge freier dachte und sprach; die Neueren aber schlagen dem Geiste ihrer Zeit, dem sie sich unterordnen müßten, ins Gesicht und erscheinen widerwärtig, wo sie groß zu sein glauben.

Während wir jetzt die Kranken dem Auge der Oeffentlichkeit zu entziehen streben, sie in den verschiedensten Anstalten unterbringen, sah man zu Shakespeare's Zeit Schäden aller Art den Blicken Aller Preis gegeben. Wir erinnern nur an die Aussätzigen, die Bettler, welche mit Verkrüppelung und Geschwüren das Mitleid zu erregen suchten, die Baderstuben, in denen Schwitzkur durchgemacht, geräuchert, geschröpft, verbunden und gebadet wurde. Selbst der Aermste findet heutzutage seinen Arzt, der seine Klagen bei verschlossenen Thüren anhört, zu Shakespeare's Zeiten war man nicht sehr ängstlich, die Art seines Leidens zu verbergen; selbst an syphilitischer Erkrankung, die jetzt Jeder so geheim als möglich hält, nahm man wenig Anstoß. So kam es, daß unser Dichter mit seinem, für Alles offenen Auge Erfahrungen über die Natur der Krankheiten machte, wie sie heutzutage nur der Arzt erwirbt.

Wir beginnen mit den Aussprüchen über die krank machenden Einflüsse, ein Capitel, das trotz aller Bemühungen wissenschaftlicher Männer noch heute sehr viel Lücken hat. Daß die bei Shakespeare sich findenden Ansichten wenig von den heute herrschenden verschieden sind, obgleich uns ein Zeitraum von fast 300 Jahren von ihm trennt, beweist, wie frei von Vorurtheilen der Dichter bei seinen Beobachtungen war. Von dem damals herrschenden Aberglauben haben wir schon gesprochen; Anklänge an denselben werden wir auch in Shakespeare's Dramen zu verzeichnen haben, doch läßt sich beweisen, daß er ihn nur der dichterischen Wirkung halber braucht, denn er spottet darüber an anderer Stelle. Nicht oft genug können wir betonen, daß Shakespeare vor mehreren Jahrhunderten schrieb und daß er deßhalb am meisten da zu bewundern ist, wo die Meisten nichts zu bewundern finden, weil der Dichter Ansichten, die heutzutage gang und gäbe sind, ausspricht.

Daß Ehrgeiz, Sorge, geistige Anstrengungen, Schrecken, Gram und Aerger Schlaf und Gesundheit rauben, sagen aus:

König Heinrich IV. I. II, 3:

Lady Percy. Du süßer Gatte, was beraubt dich so
Der Eßlust, Freude und des goldnen Schlafs?
Was heftest du die Augen auf die Erde
Und fährst so oft, wenn du allein bist, auf?
Warum verlorst du deiner Wangen Frische?
Gabst meine Schätze und mein Recht an dich
Starrsehndem Grübeln und verhaßter Schwermuth?

Heinrich IV. I. II, 4:

Deines Vaters Bart ist vor Schrecken über die Nachricht weiß geworden.

Heinrich IV. I. I, 2:

Und ich höre außerdem, daß Seine Hoheit von der alten verwünschten Apoplexie befallen ist . . .

Diese Apoplexie ist meines Bedünkens eine Art von Lethargie, wenn Euer Gnaden erlauben; eine Art von Schlafen im Blut, ein verwettertes Kitzeln . . .

Es hat seinen Ursprung von vielem Kummer; von Studiren und Zerrüttungen des Gehirns. Ich habe die Ursache seiner Wirkungen beim Galenus gelesen: es ist eine Art von Taubheit.

Heinrich IV. I. II, 4:

Hol die Pest Kummer und Seufzen! Es bläst einen Menschen auf wie einen Schlauch.

Heinrich IV. II. IV, 1:

Nein, nein, er hält nicht lang die Qualen aus;
Die ew'ge Sorg' und Arbeit des Gemüths
Hat so die Mau'r, die es umschließt, vernutzt,
Das Leben blickt schon durch und will heraus . . .

Weßwegen liegt die Kron' auf seinem Kissen,
Die ein so unruhvoller Bettgenoß?
O glänzende Zerrüttung! goldne Sorge!
Die weit des Schlummers Pforten offen hält
In mancher wachen Nacht!

Ich sprach zur Kron' als hätte sie Gefühl,
Und schalt sie so: die Sorge, so dir anhängt
Hat meines Vaters Körper aufgezehrt —

Doch du das feinste, ruhm- und ehrenreichste (das Gold der Krone)
Verzehrtest deinen Herrn.

Heinrich VI. I. V, 5:

So heft'ge Spaltung fühl' ich in der Brust,
Von Furcht und Hoffnung ein so wild Getümmel,
Daß der Gedanken Drängen krank mich macht.

Heinrich VI. II. IV, 7:

Die Wangen macht' ich bleich in eurem Dienst.

Das lange Sitzen, um der armen Leute
Rechtshändel zu entscheiden, hat mich ganz
Mit Krankheit und Beschwerden angefüllt.

Heinrich VI. I. III, 3:

Verzagt nicht, Prinzen, über diesen Zufall,
Und grämt euch nicht, daß sie Rouen genommen.
Denn Sorge wehrt nicht, sie versehrt und zehrt,
Um Dinge, die nicht abzustellen sind.

(*Care is no cure but rather corrosive*[1]): Sorge ist keine Heilung, sondern eher ein Aetzmittel.)

Was ihr wollt II, 4:

Sie sagte ihre Liebe nie
Und ließ Verheimlichung wie in der Knospe
Den Wurm, an ihrer Purpurwange nagen.
Sich härmend und in bleicher, welker Schwermuth
Saß sie, wie die Geduld auf einer Gruft,
Dem Grame lächelnd.

Kaufmann von Venedig I, 1:

Graziano. Laßt den Narr'n mich spielen
Mit Lust und Lachen laßt die Runzeln kommen
Und laßt die Brust von Wein mir lieber glühn,
Als härmendes Gestöhn das Herz mir kühlen.
Weßwegen sollt' ein Mann mit warmem Blut
Da sitzen wie ein Großpapa, gehaun
In Alabaster? Schlafen, wenn er wacht?
Und eine Gelbsucht an den Leib sich ärgern?

Kaufmann von Venedig I, 2:

Narissa ... Und doch, nach allem, was ich sehe, sind die eben so krank, die sich mit allzuviel überladen, als die bei nichts darben.

Troilus und Cressida I, 3:

Fürsten!
Kann Gram mit Gelbsucht eure Wangen färben?

Viel Lärmen um Nichts III, 1:

Dem Grame lächelnd
Mag Benedikt drum wie verdecktes Feuer
In Seufzern sterben, innen sich verzehren.
Das ist ein bessrer Tod, als todt gespottet,
Was schlimmer ist, als todt gekitzelt werden.[2])

Othello V, 2:

Du armes Kind! — Gut, daß dein Vater starb;
Dein Bündniß ward ihm tödtlich; Gram allein
Zerschnitt den alten Faden.

---

[1]) Diesen Satz entlehnte Shakespeare wörtlich aus einem andern Schriftsteller. (Delius, Einleitungen zu Shakespeare's Dramen.)

[2]) Daß Kitzeln eine grausame Qual werden kann, wußten die Schweden im dreißigjährigen Kriege. Nach dem Simplicissimus ließen sie eine Ziege Salz von der Fußsohle eines Mannes lecken, dessen Geld sie erpressen wollten.

Heinrich VI. II. III, 2:

Wenn helle Thränen, herzbeklemmend Stöhnen
Und Blut verzehrend Seufzen ihn erweckte:
Ich wollte blind mich weinen, krank mich stöhnen,
Bleich sehn von Seufzern, die das Blut weg trinken.

Heinrich VI. III. IV, 4:

Und der Verzweiflung wehr' ich gern aus Liebe
Zu Eduard's Sprößling unter meinem Herzen —

Ja darum zieh' ich manche Thräne ein
Und hemme Seufzer, die das Blut wegsaugen,
Damit sie nicht ertränken und verderben
Den Sprößling Eduard's, Englands ächten Erben.

Romeo und Julia III, 5:

Der Schmerz trinkt unser Blut.

Wintermärchen II, 3:

Als er begriff die Schande seiner Mutter,
Gleich nahm er ab, verfiel und fühlt' es tief;
Er zog die Schmach als sein in's eigne Herz,
Floh Munterkeit, aß nicht, verlor den Schlaf;
Er welkt dem Tod entgegen. —

Wintermärchen III, 2:

Der Prinz, dein Sohn, aus lauter Furcht und Ahnung,
Der Kön'gin halb, ist hin . .

Noch fällt allein auf dich des Prinzen Tod,
Sein hoher Sinn (zu hoch so zarter Jugend)
Sein Herz zerbrach vor Schmerz, daß thöricht roh
Der Vater ehrlos macht die holde Mutter.

Ende gut, Alles gut IV, 3:

Während sie dort noch verweilte, ward die Zartheit ihrer Natur ihrem Kummer zur Beute; endlich seufzte sie ihren letzten Athem aus und betet jetzt im Himmel.

Daß Unmäßigkeit und Schwelgerei schwächend auf den Körper wirken, dadurch zu Krankheiten führen, sprechen aus:

Heinrich IV. II. II, 4:

Falst. Ihr macht aufgedunsene Bälge, Jungfer Dortchen.

Dortchen. Ich mache sie? Fresserei und Krankheiten machen sie, ich nicht.

Falst. Wenn der Koch die Fresserei machen hilft, so helft ihr die Krankheiten machen, Dortchen. Wir kriegen von euch ab, Dortchen, wir kriegen von euch ab: gieb das zu, liebe Seele, gieb das zu.

Heinrich IV. II. IV, 1:

Wir sind Alle krank
Und unser schwelgendes und wüstes Leben
Hat in ein hitzig Fieber uns gebracht,
Wofür wir bluten müssen; an dem Uebel
Starb unser König Richard, angesteckt.

Heinrich VI. III. III, 2:

Ja Eduard hält die Weiber wohl in Ehren.
Wär' er doch aufgezehrt, Mark, Bein und alles.

Richard III. I, 1:

Der Fürst ist kränklich, schwach und melancholisch
Und seine Aerzte fürchten ungemein.

O er hat lange schlecht Diät gehalten
Und seine fürstliche Person verzehrt.

Richard III. I, 3:

Wo nicht durch Krieg, durch Prassen sterb' en'r König . . .

Wie es euch gefällt II, 3:

Seh' ich gleich alt, bin ich doch stark und rüstig;
Denn nie in meiner Jugend mischt' ich mir
Heiß und aufrührerisch Getränk ins Blut,
Noch ging ich je mit unverschämter Stirn
Den Mitteln nach zu Schwäch' und Unvermögen
Drum ist mein Alter wie ein frischer Winter,
Kalt, doch erquicklich . . .

Timon von Athen I, 2:

O Timon! Du und dein Besitz
Wird krank von dem Gesundheittrinken noch.

Timon IV, 3:

geht, saugt das zarte Blut der Trauben,
Bis siedendheiß das Blut vom Fieber schäumt,
Und euch das Hängen spart.

Der Friede, eine Zeit, in welcher am meisten Gelegenheit zu Schwelgerei und Unmäßigkeit gegeben wird, ist deßhalb Erzeuger krankhafter Erscheinungen:

Hamlet IV, 4:

Dieß ist des Wohlstands und der Ruh (*peace*) Geschwür,
Das innen aufbricht, während sich von außen
Kein Grund des Todes zeigt.

Coriolanus IV, 3:

Der Friede ist zu nichts gut, als Eisen zu rosten, Schneider zu vermehren und Bänkelsänger zu schaffen . . .

Friede ist Stumpfheit, Schlafsucht, dick, faul, taub, unempfindlich und bringt mehr Bastarde hervor, als der Krieg Menschen erwürgt.

Cymbeline III, 6:

Der Ueberfluß
Und Friede zeugen Memmen. Drangsal ist
Der Keckheit Mutter.

Die Wichtigkeit einer reinen Luft, die Gefahren, mit denen Ausdünstungen von übelriechenden faulenden Substanzen Gesundheit und Leben bedrohen, finden wir betont:

Heinrich IV. II. iv, 4:

Seid ruhig, Prinzen, solch ein Anfall ist
Bei Seiner Hoheit, wißt ihr, sehr gewöhnlich.
Enfernt euch, gebt ihm Luft, gleich wird ihm besser.

Maaß für Maaß II, 4:

So zum Ohnmächt'gen drängt die thör'ge Menge,
Bereit zu helfen und entzieht die Luft,
Die ihn beleben sollte: eben so
Der Volksdrang, zeigt sich ein geliebter König,
Läuft vom Gewerb' und schwärmt in läst'gem Eifer
Um seine Gegenwart, wo ungezogne Liebe
Beleid'gung scheinen muß.

Wintermärchen V, 1:

Die gnäd'gen Götter rein'gen
Von ungesunden Dünsten unsre Luft,
So lang ihr weilt!

Romeo und Julia IV, 3:

Werd' ich dann nicht in dem Gewölb' ersticken,
Daß gift'ger Mund nie reine Lüfte einhaucht,
Und so erwürgt da liegen, wann er kommt?

Sturm I, 2:

So böser Thau, als meine Mutter je
Von faulem Moor mit Rabenfedern strich
Fall' auf euch zwei! Ein Südwest blas' euch an
Und deck' euch ganz mit Schwären! [1])

Timon IV, 3:

O Lichtgott, Segen zeugend, zieh hinauf
Dunstfäulniß; deiner Schwester Laufbahn sei
Vergiftet.

Heinrich V. IV, 3:

Denn die ihr stark Gebein in Frankreich lassen,
Wie Männer sterbend, werden doch berühmt, . .

Indeß ihr irdisch Theil die Luft erstickt,
Und sein Geruch in Frankreich Pest erzeugt.

Coriolanus III, 3:

Du schlechtes Hundepack! deß Hauch ich hasse,
Wie fauler Sümpfe Dunst; deß Gunst mir theuer,
Wie unbegrabner Männer todtes Aas,
Das mir die Luft vergiftet.

Coriolanus IV, 4:

Ja ihr seid's,
Die unsre Luft verpestet, als ihr warft
Die schweiß'gen Mützen in die Höh' und schrie't:
Verbannt sei Coriolan.

---

[1]) Bezieht sich auf die Syphilis, welche aus Süden (Frankreich, Neapel) kam.

Julius Cäsar I, 2:

> und warfen die schweißigen Nachtmützen in die Höhe und gaben eine solche Last stinkenden Athems von sich, weil Cäsar die Krone ausschlug, daß Cäsar fast daran erstickt wäre; denn er ward ohnmächtig und fiel nieder, und ich für mein Theil wagte nicht zu lachen, aus Furcht, ich möchte den Mund aufthun und die böse Luft einathmen.

Wir sehn aus diesen Zeilen, daß Shakespeare reine Athmungsluft nach ihrem ganzen Werthe zu schätzen wußte, und daß er sehr wohl die üblen Folgen kannte, die eine Verderbniß der Luft durch eine Menge der in ihr Athmenden und Ausdünstenden sowohl als die Verwesung organischer Stoffe mit sich bringt. Seine Landsleute scheinen seine Meinung nicht getheilt, das gemeine Volk wenigstens scheint sich durch Unreinlichkeit und Gleichgültigkeit gegen luftverschlechternde Einflüsse ausgezeichnet zu haben. Sicherlich schildert Shakespeare nur Selbsterlebtes, wenn er in Julius Cäsar den Gestank beschreibt, den der römische Pöbel um sich verbreitet. In welcher Weise gerade in England zur Zeit des Dichters die ersten Gesundheitsregeln vernachlässigt wurden, beweist ein Bericht des Erasmus von Rotterdam (epistol. 22). Erasmus war in den Jahren 1498, 1505, 1511 längere Zeit in England zuerst lernend, dann lehrend; er hatte also hinlängliche Gelegenheit, die dortigen Verhältnisse kennen zu lernen. 'Die Häuser der Engländer', sagt er, 'sind fast nur mit Thon gepflastert, auf welchen Sumpfbinsen gestreut werden, die man nach und nach so erneuert, daß der Grund manche Male zwanzig Jahre bleibt und den Auswurf, das Erbrochene, den Harn der Hunde und Menschen, vergossenes Bier und Ueberbleibsel von Fischen, anderen Unrath nicht zu nennen, in sich brütet.'

Daß noch zu des Dichters Zeiten Binsen in die Zimmer gestreut wurden und zwar selbst in den Häusern der Vornehmen, beweisen

Cymbeline II, 2:

> ... so leis' auf Binsen
> Schlich einst Tarquin.

Heinrich IV. I. III, 1:

> Sie will, ihr sollt
> Euch niederlegen auf die leichten Binsen
> Und sanft eu'r Haupt an ihrem Schooße ruhn ...

Binsen werden gestreut beim Krönungszuge Heinrich V. s. Heinrich IV. II. u. dergl. m.

Von den krank machenden Einflüssen, deren Shakespeare gedenkt, wenden wir uns zu den von ihm angeführten Krankheiten und nennen hier zuerst den Aussatz, eine der ältesten Geißeln des Menschengeschlechts.

Diese Krankheit, welche sich in den mannichfachsten Veränderungen, besonders der äußeren Bedeckung des Körpers, der Haut, kund gab, war schon dem Moses genau bekannt. Sie soll sich von Aegypten aus den Juden und allen übrigen Völkern mitgetheilt haben, weßhalb sie in früheren Zeiten für ansteckend gehalten wurde, was neuere Forscher bestreiten. Seit den Kreuzzügen wurde der Aussatz in Europa so allgemein, daß Frankreich allein im 13. Jahrhundert etwa 19000 Leproserieen oder Aussatzhäuser zählte und daß es noch 1520 über Deutschland heißt, das Land habe nicht genug Gold und Silber, um die Aussätzigen zu erhalten. Diese ungeheuere Verbreitung erklärt sich theils dadurch, daß jeder Bettler, jeder Arbeitsscheue, sich durch künstliche Mittel in einen Aussätzigen verwandelt haben mag, theils durch den großen Mißbrauch, der mit den warmen Bädern getrieben wurde. Die Haut wurde durch dieselben geschwächt, gereizt; Ausschläge stellten sich ein und fanden durch die gebräuchlichen wollenen Unterkleider (leinene waren im Mittelalter selten) Anregung zu stärkerer Entwickelung und Ausdehnung. Die Unwissenheit der Aerzte, welche auch äußere Krankheiten nur durch innere Mittel heilen wollten, konnte dem Aussatze keinen Einhalt thun, was man sehr gut begreift, wenn man liest, daß als Hauptmittel gegen denselben Vipernfleisch verordnet wurde. Erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts lernte man den wahren Aussatz von dem erkünstelten, den sich Betrüger selbst verschafften, unterscheiden, auch begann man statt der bisher üblichen innerlichen unsinnigen Kuren, die Aussätzigen mit Einreibungen zu behandeln und so verschwand endlich diese entsetzliche Krankheit aus den meisten Ländern. Das ekelhafte Aussehen der Aussätzigen, die Furcht von ihnen angesteckt zu werden, bewog die übrige Gesellschaft, sie von sich auszustoßen. Man errichtete Aussatzhäuser in abgelegenen Orten, in welche die Aussätzigen verwiesen wurden, weßhalb man sie in Deutschland Sondersieche nannte. Sie erhielten ein schwarzes Gewand mit besonderen Abzeichen, meist zwei wollene Hände, und einen Hut mit breitem weißen Bande. Dazu mußten sie ihre Annäherung durch eine hölzerne Klapper anzeigen; die Waaren, welche sie kaufen wollten, durften sie nur mit einem Stocke berühren. In Frankreich wurden die Aussätzigen für bürgerlich todt erklärt. Man führte sie in die Kirche, hielt das Requiem über sie, kurz, man befolgte alle bei Leichenbegängnissen üblichen Gebräuche. Dann führte sie ein Priester in ihre einsame Wohnung und warf zuletzt eine Schaufel Erde auf ihre bloßen Füße. Sie konnten ferner weder erben, noch erwerben, noch in einen Rechtsstreit verwickelt werden. In den Kirchen mußten sie an versteckten Stellen sitzen. Die Härte, mit welcher man sie behandelte, trieb sie nicht selten zu Empörungen.

Die auf Aussatz zu beziehenden Stellen sind folgende:

Heinrich VI. III. III, 2:

Wie? wendest du dich weg und birgst dein Antlitz?
Kein Aussatz macht mich scheuslich, sieh mich an.
(*I am no loathsome leper.*)

Troilus und Cressida II, 3:

Wenn dich dann die Leichenfrau eine schöne Leiche nennt, so schwöre ich meinen besten Eid, sie hat nie Andre als Aussätzige eingekleidet.

Antonius und Cleopatra III.

Die Schandmähr' aus Egypten —
Der Aussatz treffe sie!

Timon von Athen III, 5:

Von Mensch und Vieh die unzählbare Krankheit
Sie überschupp' euch ganz! (*Crust you quite o'er!*)

Timon von Athen IV, 1:

Mit Schwür' und Beulen
Sei ganz Athen besät und ew'ger Aussatz
Die Ernte; Athem steck' Athem an;
Daß ihre Näh' gleich ihrer Freundschaft sei:
Gift durch und durch!

Timon von Athen IV, 3:

Ja dieser rothe Sklave (Gold) löst und bindet
Geweihte Bande; segnet den Verfluchten.
Er macht den Aussatz lieblich (*makes the hoar leprosy ador'd.*)
. . . . führt
Der überjähr'gen Wittwe Freier zu;
Sie von Spital und Wunden giftig eiternd,
Mit Ekel fortgeschickt, verjüngt balsamisch
Zu Maienjugend dieß.

Apem. Nicht andern Aussatz giebt's, als was du sprichst.
Tim. Ja, nenn' ich dich. — Ich schlüg' dich, doch das würde
Die Hände mir vergiften.

Das in den folgenden Zeilen enthaltene Bild ist gewiß auch von den Aussätzigen entnommen.

Timon IV, 2:

. und sein armes Selbst,
Ein Bettler nur, der Luft anheimgefallen,
Mit seiner Krankheit, allvermiedner Armuth,
Geht nun, wie Schmach, allein.

Vom Aussatze zu der Lustseuche gelangen wir um so natürgemäßer, als wir in der Geschichte der Krankheiten selbst einen Uebergang des einen Leidens zum anderen beobachten, ja eine gewisse Verwandtschaft,

ihren Symptomen gemäß, zwischen beiden nicht läugnen können. Aussätzige Affectionen der Geschlechtstheile werden schon lange vor dem Auftreten der Syphilis beschrieben, anderntheils waren wieder die durch Syphilis hervorgerufenen Hautkrankheiten im Stande, Aussatz vorzutäuschen. Wegen der Aehnlichkeit der beiden Leiden ist es auch an einigen Stellen unklar, welche von ihnen Shakespeare gemeint hat. Doch dürfen wir annehmen, daß er stets da, wo er von Vergiftung des Blutes, von Seuche des Südens spricht, die Syphilis im Sinne hat. Die meisten Beobachtungen der zu Ende des 15. Jahrhunderts auftretenden Krankheit wurden in Unteritalien gemacht. Da nun gerade damals französische Heere in Italien hausten, welche zu der Verbreitung des Uebels beitrugen, nannten die Franzosen die Syphilis mal de Naples, die Italiener mal francese. Shakespeare braucht beide Benennungen, und da Italien sowohl als Frankreich südlich von England liegen, spricht er aus demselben Grunde von Pest des Südens. Die fürchterliche Gestalt, in welcher die Syphilis am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts hervortrat, mußte natürlich auf die Zeitgenossen den gewaltigsten Eindruck machen. Pusteln, Hautausschläge mannigfacher Art, böse Geschwüre und Beulen, Knochenauftreibungen, Knochenschmerzen und Knochenfraß waren die wichtigsten Symptome, an denen auch Ulrich von Hutten litt. Die verschiedensten Veränderungen, welche häufig genug zum Tode führten, gesellten sich hinzu. Bei der Oeffentlichkeit, mit welcher die Krankheit damals besprochen und behandelt wurde, ist die genaue Kenntniß Shakespeare's mit allen ihren Zeichen nicht auffallend. Schwitzen und Räuchern im Fasse der Badestube, sowie strenge Diät scheinen die beliebtesten Kurmethoden in England gewesen zu sein. Die ausführlichste Beschreibung, welche kein Mißverständniß zuläßt, finden wir

Timon von Athen IV, 3.

Hier deine Dirne
Trägt mehr Zerstörung in sich, als dein Schwert,
Trotz ihrem Engelsblick.

Phrynia. Dass dir die Lippen faulen!

Timon. Nicht küssen will ich dich, so bleibt Verwesung
Dir an den Lippen hängen.

Timon. Bist du Timandra?

Timandra. Ja.

Timon. Bleib Hure stets! Dich liebt nicht wer dich braucht,
Gieb Krankheit dem, der seine Lust dir lässt.
Brauch deine würzgen Stunden; deine Sklaven
Verkrüpple für das Bad; zur Hungerkur
Den blüh'nden Jüngling.

Make use of thy salt hours: season the slaves
For tubs and baths; bring down rose-cheeked youth
To the tub-fast, and the diet.

'Mache Gebrauch von deinen salzigen Stunden; bereite deine Sklaven vor für Tonnen und Bäder; bringe rosenwangige Jugend nieder zum Tonnenfasten und der Hungerkur.'

In diesen Zeilen ist die zu Shakespeare's Zeit gebräuchliche Behandlungsweise der Syphilis enthalten. In den Tonnen (*tubs*) der Badestuben mußten die Patienten schwitzen, auch wurden sie darin der Räucherung mit einem Quecksilberpräparat unterworfen. Die Verbindung des Quecksilbers mit Schwefel, der Zinnober, wurde zu diesen Räucherungen benutzt. Ambroise Paré beschreibt diese Methode und sagt, daß der Patient nackt in die Tonne auf einen durchlöcherten Stuhl gesetzt werde, unter welchem die Dämpfe entwickelt wurden. Die Wände der Tonne, sowie ein Tuch, aus welchem nur der Kopf des Kranken heraussah, ließen die Dämpfe nicht entweichen; sie bewirkten, daß der Körper von diesen umspielt wurde. Die Tonne war auch ein sehr einfaches Mittel, Kranke in anderen heißen Dämpfen, welche man unter ihnen aufsteigen ließ, schwitzen zu lassen. Die Kur in der Tonne: das Räuchern mit Zinnober, Schwitzen, welches noch durch Holztränke befördert wurde, die dabei vorgeschriebene Diät, war außerordentlich angreifend, so daß Paracelsus mit Recht dagegen eifert. 'Ihr nehmt dem Leib, was die gesunden Glieder haben sollen', sagt er in seiner confusen Sprache, und über das Räuchern mit Zinnober bemerkt er: 'Jedoch aber, dieweil es sogar ungebürlich geschieht, und mit großem Glück etwan wohl endet, ist es doch so ein ungeschicktes Wesen, daß dieser Ungeschicklichkeit kein Platz noch Statt mag geben werden.'

Timon fährt in der Beschreibung der Lustseuche weiter fort:

Timon von Athen IV, 3:

I'll trust to your conditions: be whores still;
And he whose pious breath seeks to convert you,
Be strong in whore, allure him, burn him up;
Let your close fire predominate his smoke,
And be no turncoats: yet may your pains, six months,
Be quite contrary: and thatch your poor thin roofs
With burdens of the dead; some that were hang'd,
No matter: — wear them, betray with them: whore still.
Paint, till a horse may mire upon your face:
A pox of wrinkles!

Allure him, burn him up: Verführe ihn, brenne ihn auf. *burn* bedeutet venerische Ansteckung. *Let your close fire predominate his smoke:* Laßt euer nahes Feuer stärker sein als sein Rauch. Das heißt

laßt eure Ansteckungskraft mächtiger sein als die zur Heilung des venerischen Uebels von ihm angewendete Räucherung. Schon vor Bekanntwerden der Syphilis wußte man von Krankheiten der Geschlechtstheile, welche durch unreinen Beischlaf mitgetheilt wurden: in England *the perilous infirmity of brenning* schon im 12. Jahrhundert genannt. Die öffentlichen Mädchen mußten deßhalb untersucht werden. Von dieser *infirmity of brenning* ist wahrscheinlich das von Shakespeare oft gebrauchte *burn* abzuleiten.

Die Verse *yet may your pains six months be quite contrary* beziehn sich ebenfalls auf die Krankheit. Sechs Monate sollen die Dirnen der vorigen Thätigkeit entgegengesetzt *pains*, Schmerzen auszustehn haben, weil sie selbst an der Syphilis leiden, deßhalb gehn ihnen auch die Haare aus; aber sie sollen ihre *poor thin roofs*, ihr kahl gewordenes Haupt mit falschen, den Todten abgeschnittenen (*burdens of the deads*) Haaren bestrohen (*thatch*), wenn es auch das Haar Gehängter wäre (*some that were hang'd*). Aus dieser Stelle geht hervor, daß falsches Haar zu tragen keine Erfindung der neuen Zeit ist, sondern schon zu Shakespeare's Zeit bekannt war. Uebrigens übten es schon die Römerinnen.

Phrynia und Timandra. Gut, mehr Gold; was weiter?
Glaub' uns, wir thun für Gold, was du verlangst.

Timon. Auszehrung sät
In hohl Gebein des Manns; lähmt Schenkelknochen,
Des Reiters Kraft zerbrecht; des Anwalts Stimme,
Daß er nie mehr den falschen Spruch vertrete,
Und Unrecht kreische laut. Umschuppt mit Aussatz
Den Priester, der, auf Sinnenschwachheit lästernd,
Sich selbst nicht glaubt: fort mit der Nase, fort,
Glatt weg damit! vernichtet ganz die Brücke,
Ihm, der, sich eigne Jagd erschnüffelnd, nicht
Für alle spürt: krausköpf'ge Raufer, macht sie kahl;
Dem unbenarbten Kriegesprahler gebt
Gehör'ge Qual von euch: verpestet Alles,
Und eure Thätigkeit erstick' und dörre
Die Quelle aller Zeugung. — Nehmt mehr Gold! —
Verderbt die Andern und verderb' euch dieß,
Und Schlamm begrab' euch Alle!
Consumptions sow
In hollow bones of man! strike their sharp shins
And mar men's spurring,

'Auszehrung sät in hohl Gebein des Mannes, schlagt ihre (scharfeckigen) Schienbeine und verhindert die Männer, die Sporen zu gebrauchen.' Mit diesen Versen kennzeichnet Shakespeare die syphilitischen Affectionen des Knochengerüstes. Diese treten fast immer mit heftigen

Schmerzen am häufigsten an den, der Haut am nächsten gelegenen, Knochenstellen (*sharp shins*) auf. 'Die Auszehrung im hohlen Gebeine des Mannes' soll wahrscheinlich die Knochenauftreibungen bedeuten, welche Shakespeare für hohl hält. Wegen der Knochenschmerzen im Schienbein kann der Kranke nicht mehr reiten, wenigstens die Sporen nicht mehr brauchen (*mar men's spurring*). Auszehrung kann auch die Erweichung und Verjauchung des syphilitischen Exsudats im Knochen bedeuten sollen.

Crack the lawyer's voice
That he may never more false title plead,
Nor sound his quillets shrilly

'Zerbrich des Anwalts Stimme, daß er nicht mehr falschen Anspruch vertrete, noch seine Chikanen schrill heraus kreische.'

Diese Stelle bezieht sich auf Geschwüre des Kehlkopfes, sowie auf die Vegetationen, welche sich in seinem Inneren in Folge von Syphilis bilden können. Veränderungen der Stimme, Heiserkeit bis zu vollständiger Stimmlosigkeit sind die auffallendsten Symptome dieser Kehlkopfaffectionen, welche die Aufmerksamkeit Shakespeare's besonders auf sich zogen.

Hoar the flamen,
That scolds against the quality of flesh
And not believes himself: down with the nose,
Down with it flat;

'Ueberschimmle mit Ausschlag den Priester.' *Hoar* kommt als Bezeichnung des Aussatzes vor, hier sind damit die schuppigen Hautausschläge gemeint (Psoriasis), welche sich in Begleitung der Syphilis finden. *Down with the nose, down with it flat:* Fort mit der Nase, glatt weg damit! bezeichnet eine der widerlichsten Localisationen des Syphilisgiftes. Die knöchernen und knorpeligen Theile der Nase werden ergriffen und gehn in Caries (Knocheneiterung) und Necrose (Knochenbrand) über, wenn nicht früher geholfen wird.

Durch Verjauchung werden die knöchernen und knorpeligen Theile, welche der Nase Halt geben, losgestoßen, das Organ sinkt ein, so daß es oft nur noch einen kleinen Vorsprung im Gesicht bildet und so eine schreckliche Entstellung verursacht, die noch vermehrt wird, wenn auch noch der häutige Theil der Nase der Zerstörung unterliegt.

Das folgende:

take the bridge quite away
Of him, that his particular to foresee
Smells from the general weal.

'Nehmt die Brücke ganz weg demjenigen, der, statt für das allgemeine Wohl, nur seinem eigenen Vortheile nachspürt'

hat auf dieselbe Verunstaltung Bezug. *Bridge* (Brücke) bedeutet den Nasenrücken.

make curl'd-pate ruffians bald
'krausköpf'ge Raufer macht sie kahl.'

Auch die Haare erliegen der durch Syphilis herbeigeführten Zerrüttung und fallen aus.

And let the unscarr'd braggarts of the war
Derive some pain from you.

Die Prahler, welche aus dem Kriege ohne Narben davon kommen, sollen wenigstens durch die Ansteckung der Dirnen Wunden und Schmerzen davon tragen.

Plague all,
That your activity may defeat and quell
The source of all erection
'Steckt Alle an, daß eure Thätigkeit vernichte und verstopfe die Quelle aller Mannskraft.'

schildert die durch Syphilis herbeigeführten Folgen, welche die samenbereitenden Organe des Mannes treffen. Diese schwellen zuerst an, dann aber können sie vollständig atrophiren und schrumpfen.

Auf syphilitische Krankheitssymptome beziehen sich ferner:

Othello III. 1:

Nun, ihr Herrn? — Sind eure Pfeifen in Neapel gewesen, daß sie so durch die Nase schnarren? (*speak i'the nose thus*)

In Neapel gewesen ist eine Anspielung auf den Namen, der Abstammung der Syphilis: mal de Naples. Die Affection der Nase ist schon erwähnt.

Troilus und Cressida II. 3:

Hiernächst wünsche ich dem ganzen Lager die Pestilenz (*the vengeance*) oder besser das Knochenweh (*the Neapolitan bone-ache*: das neapolitanische Knochenweh), denn der Fluch, dünkt mich, sollte denen folgen, welche um einen Unterrock Krieg führen.

Troilus und Cressida III. 1:

Ein gesottenes Geschäft! Das nenn' ich eine Phrase für die Schwitzbäder. (*Sodden business*: *there's a stewed phrase, indeed*: Anspielung auf die gegen Syphilis gebrauchte Schwitzkur. *Stew* bedeutet Bordell und Badehaus.)

Troilus und Cressida V, 1;

Mögen doch alle faulen Seuchen des Südwinds, Bauchgrimmen, Brüche, Flüsse, Stein und Rückenschmerzen, Schlafsucht, Lähmung, Eiterbeulen, Hüftweh, verkalkte Finger, unheilbarer Knochenfraß und das Ehrengeschenk der schäbigsten Krätze fallen und nochmals fallen auf so widernatürliche Entdeckungen.

Lime-kilns i'the palm, übersetzt durch verkalkte Finger, wörtlich Kalköfen in der flachen Hand, bedeutet nach unserer Meinung die für

Syphilis sehr charakteristische Schuppenflechte (Psoriasis) der Handfläche. Auf gerötheter Unterlage sondern sich fortwährend dicke, harte, weißliche, oder schmutziggraue Schuppen ab, die recht gut mit Kalk verglichen werden können. Durch die Syphilis sind die Handflächen in Kalköfen verwandelt worden, aus denen der Kalk (die Schuppen) fortwährend hervorgeht.

Incurable bone-ache, übersetzt durch: unheilbaren Knochenfraß, wörtlich: unheilbarer Knochenschmerz. Letzterer gerade, nicht aber der Knochenfraß, ist für Syphilis sehr charakteristisch. Als Symptome der tertiären Syphilis beginnen heftige Schmerzen (dolores osteocopi) in den Knochen und zwar können sie an jeder Stelle des Knochengerüstes vorkommen. Am häufigsten werden die der Haut zuächst liegenden Knochenstellen befallen; die Schmerzen steigern sich von lästiger Empfindlichkeit bis zur höchsten Qual. In der Wärme, daher des Nachts im Bette, werden die Schmerzen am heftigsten, so daß Schlaflosigkeit eintritt und hiermit nach und nach große Schwäche. Knochenauftreibung kann sich nach und nach einstellen, dagegen kommt es nur selten zu Knochenfraß. Das von Shakespeare gewählte Wort *bone-ache* ist eben das für Syphilis ganz besonders gut passende und verräth den Kenner. *Incurable* unheilbar in seiner Verbindung hat seine Berechtigung, da tertiäre Syphilis selten wieder ganz verschwindet.

Maaß für Maaß I, 2; Unterhaltung Lucio's und seiner Freunde mit vielen Anspielungen auf Syphilis. Wir setzen unsere eigene Uebersetzung dem englischen Text gegenüber.

I.st. Gent. And thou the velvet: thou art good velvet: thou art a threepil'd piece, I warrant thee: I had as lief be a list of an English kersey, as be pil'd as thou art pil'd, for a French velvet. Do I speak feelingly now?

I.ter Edelm. Und du der Sammet: du bist guter Sammet: du bist ein dreimal geschorenes Stück, ich versichere dich: ich wäre ebenso gern ein Stück englischer Wollenköper, als so wie du zu französischem Sammete geschoren. Spreche ich jetzt fühlbar?

Lucio. I think thou dost; and indeed with most painful feeling of thy speech: I will, out of thine own confession, learn to begin thy health; but, whilst I live, forget to drink after thee.

Lucio. Ich denke, du thust so; und gewiß mit sehr schmerzlichem Gefühle, während du sprichst. Ich will nach deinem eigenen Geständniß deine Gesundheit ausbringen lernen; aber so lange ich lebe, vergessen, nach dir zu trinken.

I.st Gent. I think I have done myself wrong, have I not?

I.ter Edelm. Ich denke, ich habe mir selbst wehe gethan, nicht wahr?

2.nd Gent. Yes, that thou hast; whether thou art tainted, or free.

2ter Edelm. Ja, das hast du, ob du nun angesteckt bist oder rein.

Lucio. Behold, behold, where Madam Mitigation comes! I have purchased as many diseases under her roof, as come to —

Lucio. Sieh, sieh, da kommt Frau Minnetrost. Ich habe unter ihrem Dache so viele Krankheiten erkauft, als mir kommen auf —

2.nd Gent. *To what, I pray?*	*2ter Edelm.* Auf was? Sprich.
I.st. Gent. *Judge.*	*I.ter Edelm.* Rathe.
2.nd Gent. *To three thousand dollars a year.*	*2ter Edelm.* Auf dreitausend Schmerzensthaler im Jahre. (*dollar* mit dem Nebenbegriffe von *dolour* Schmerz.)
I.st Gent. *Ay, and more.*	*I.ter Edelm.* Recht und überdem noch —
Lucio. *A French crown more.*	*Lucio.* Eine französische Krone außerdem.
I.st Gent. *Thou art always figuring diseases in me: But thou art full of error; I am sound.*	*I.ter Edelm.* Immer willst du mir Krankheiten andichten; aber du bist voll Irrthum; ich bin heil.
Lucio. *Nay, not as one would say, healthy; but so sound as things that are hollow: thy bones are hollow; impiety has made a feast of thee.*	*Lucio.* Nein, nicht wie man sagen würde, gesund; aber so heil wie Dinge, welche hohl sind: deine Knochen sind hohl; die Ruchlosigkeit hat in dir geschwelgt.

Das ganze Gespräch dieser liederlichen Gesellen dreht sich um die durch den Verkehr in Bordellen erlangten Krankheiten. Die Syphilis als 'französische Krankheit' wird mit dem aus Frankreich bezogenen Sammete verglichen. Der dreifach geschorene Sammet ist der feinste, daher wird ihm der dreifach Syphilitische verglichen. Das schmerzliche Gefühl beim Sprechen bezieht sich auf syphilitische Affectionen des Kehlkopfs. Lucio will aus Furcht vor Ansteckung nicht nach seinem Freunde, d. h. nicht aus demselben Glase trinken. Die französische Krone *french crown* ist die Bezeichnung einer syphilitischen Hautkrankheit der Stirn, der Schläfen, der Gegend hinter den Ohren. Es finden sich hierbei harte runde Tuberkeln oder Pusteln, die in einer gewissen Ordnung stehn. Deßhalb hieß diese Affection bei den Franzosen le chapelet, der Rosenkranz. Die Engländer nannten sie *french crown.* Nach Anderen soll hiermit auch der Kahlkopf des Syphilitischen gemeint sein. (Siehe Sommernachtstr. I, 2.)

Maaß für Maaß I, 2:

> *Erster Edelm.* Nun, wie gehts? An welcher von deinen Hüften hast du jetzt die gründlichste Sciatica?

the most profound sciatica: das tiefste Hüftweh; wahrscheinlich auch auf syphilitische Knochenschmerzen zu beziehn, welche dem Kranken in der Tiefe des Knochens zu sitzen scheinen.

Maaß für Maaß I, 2:

> *Kupplerin.* So bringen mich denn theils der Krieg und theils das Schwitzen (*sweat*) und theils der Galgen und theils die Armuth um alle meine Kunden.

Das Schwitzen bezieht sich auf die damalige Behandlungsweise der Syphilis.

Maaß für Maaß II, 1:

Pomp. Ich sagte euch just, wenn ihrs euch noch besinnt, daß der und der und dieser und jener von der Krankheit, die ihr wohl wißt, nicht durchkurirt worden wären, wenn sie nicht so sehr gute Diät gehalten hätten.

Zu dieser Diät gehörten die gedämpften Pflaumen (*stewed prunes*). Deßhalb standen sie in schlechtem Ansehn und Falstaff wirft der Wirthin Frau Hurtig vor, sie habe nicht mehr Treue als eine gekochte Pflaume.

Troilus und Cressida V, 3. Pandarus, der Kuppler, leidet an der Syphilis, von der er besonders die Knochenschmerzen, *aching bones*, nennt.

Pandarus. Ein verwettertes Asthma (*phtisic*), ein verwettertes, niederträchtiges Asthma, setzt mir so zu, und obendrein das närrische Schicksal der Dirne, und bald das Eine und bald das Andre, daß ich euch nächster Tage drauf gehn werde. Und außerdem einen Fluß auf dem Auge und solch ein Reißen im Gebein, daß mich wer behext haben muß, oder ich weiß nicht, was ich davon denken soll.

Troilus und Cressida V, 11:

Pandarus. Eine schöne Arznei für meine Gliederschmerzen!

A goodly med'cine for my aching bones! Knochenschmerzen sind gemeint, welche durch die Syphilis hervorgerufen werden, denn er sagt am Ende:

So viel hier von der Zunft des Pandar sind
Halb blind schon, weint bei seinem Fall euch blind
Und stöhnt, wenn euch die Thräne ward versagt,
Wenn nicht um mich, doch weil die Gicht euch plagt.

(*Though not for me, yet for your aching bones*, die *aching bones* sind nicht Gicht, sondern syphilitische Knochenschmerzen.)

Drum laßt mir Zeit, mich schwitzend neu zu fiedern
Und all mein Kreuz vermach' ich euern Gliedern.

Till then I'll sweat and seek about for eases, durch das Schwitzen, welches zur Kur vorgenommen werden soll, wird die Krankheit als syphilitische gekennzeichnet. Des Schwitzens wegen heißt es auch im Pericles von den Freudenmädchen Akt II, 2 *they are so pitifully sodden:* sie sind so jämmerlich gesotten d. h. durchgeschwitzt.

Coriolanus I, 4:

Die ganze Pest des Südens fall' auf euch!
Schandflecke Roms ihr! — Schwär' und Beulen zahllos
Vergiften euch, daß ihr ein Abscheu seid,
Eh' noch gesehn, und gegen Windeshauch
Euch ansteckt meilenweit.

All the contagion of the south light on you,
You shames of Rome! you herd of — Boils and plagues
Plaster you o'er;

Auch diese Stelle ist durch das *contagion of the south:* 'das Ansteckungsgift des Südens' gekennzeichnet als eine, welche die Syphilis im Auge hat.

Cymbeline I, 7:

Dirnen
Nun zugesellt, bezahlt von Ausstattung,
Die ihr ihm schenkt! mit angesteckten Läufern,
Die um Gewinn mit jeder Krankheit kosen,
Durch die Natur verweset! Stoff, so ätzend,
Daß er das Gift vergiften könnte.

Such boil'd stuff, as well might poison, poison, wörtlich: solcher gekochter Stoff, als wohl Gift vergiften könnte. Das *boil'd:* gekocht ist gleichbedeutend mit dem anderswo in ähnlichem Zusammenhange gebrauchten *sodden* und bezieht sich auf die Schwitzkur, welche die Dirnen die *diseas'd ventures:* die angesteckten Läufer schon gegen die Syphilis durchgemacht haben.

Wintermärchen I, 1:

Zu Gift dann eitre
Mein reinstes Blut, geschmiedet sei mein Name
An jenen, der den Heiligsten verrieth!
Mein unbefleckter Ruf werd' eine Fäulniß,
Durch die mein Nahn dem stumpfsten Sinn ein Ekel;
Und meine Gegenwart sei scheu gemieden,
Ja, und gehaßt mehr als die schlimmste Pest,
Die das Gerücht und Bücher je geschildert.

O, then my best blood turn to an infected jelly: mein bestes Blut verwandle sich in vergiftete Gallert. *Worse than the great'st infection* schlimmer als die größte Ansteckung. Wenn auch in diesen Zeilen Syphilis nicht genau bezeichnet wird, glauben wir doch, daß der Dichter nur sie gemeint habe.

Wie es euch gefällt II, 7:

Jacques. Steckt mich in meine Jacke, gebt mir frei
Zu reden, wie mir's dünkt: und durch und durch
Will ich die angesteckte Welt schon säubern . . .
(*Cleanse the foul body of the infected world.*)

Herzog. du bist selbst ein wüster Mensch gewesen
So sinnlich wie nur je des Thieres Trieb;
Und alle Uebel, alle bösen Beulen,
Die du auf freien Füßen dir erzeugt,
Die würd'st du schütten in die weite Welt.

In diesen Versen ist wohl die Beziehung zur Syphilis unverkennbar.

Auf syphilitische Ansteckung bezieht sich auch der Anfang des Gespräches zwischen Falstaff und Dortchen. *To venture upon the charged chambers bravely:* 'tapfer auf die geladenen Zimmer losgehn' bezieht sich auf die Baderstuben, in denen man die Kur brauchte. Heinrich IV. II. II, 4.

Heinrich V. II, 1:

Nein, geh' in das Spital
Und hol' vom Pökelfaß der Schande dir
Den eklen Gey'r von Cressida's Gezücht.
(*No; to the spital go,*
And from the powdering tub of infamy
Fetch forth the lazar kite of Cressida's kind.)

The powdering tub of infamy ist die Schwitztonne, in welcher die Syphilitischen den Dämpfen und Räucherungen, die man zu ihrer Heilung für nothwendig hielt, ausgesetzt wurden.

Heinrich V. V, 1:

Kund ward mir, daß mein Dortchen im Spital
Am fränk'schen Uebel starb (*of malady of France*).

Hamlet IV, 1:

Und wie der Eigner eines bösen Schadens (*a foul disease*),
Den er geheim hält, ließen wir ihn zehren
Recht an des Lebens Mark.

Hamlet V, 1:

Hamlet. Wie lange liegt wohl einer in der Erde, eh' er verfault?

Todtengr. Meiner Treu, wenn er nicht schon vor dem Tode verfault ist (wie wir denn heut zu Tage viele lustsieche Leichen haben, die kaum bis zum Hineinlegen halten), so dauert er euch ein acht bis neun Jahr aus, ein Lohgerber neun Jahre.

Hamlet. Warum der länger als ein andrer?

Todtengr. Ei, Herr, sein Gewerbe gerbt ihm das Fell so, daß es eine lange Zeit das Wasser abhält, und das Wasser richtet so 'ne Blitzleiche verteufelt zu Grunde.

Daß die Todesart auf den Verwesungsproceß bedeutenden Einfluß ausübt, unterliegt keinem Zweifel. Die an erschöpfenden, mit Säfteentmischung verbundenen Krankheiten Verstorbenen faulen sehr schnell. Auch ist es Wahrheit, daß Feuchtigkeit, welche von außen zu dem Leichnam gelangen kann, die Verwesung sehr stark befördert. Ein im Wasser liegender Körper zersetzt sich vier Mal schneller als der in gewöhnlicher Erde Begrabene, so daß also ein Monat im Wasser so viel Zerstörungen anrichtet wie vier Monate in der Erde.

Heinrich IV. II. I, 2:

Falst... Daß die Franzosen in dieß Podagra führen! oder das Podagra in diese Franzosen! denn eins von beiden macht sich mit meinem großen Zehen lustig. (*A pox of this gout or a gout of this pox.*)

Sommernachtstraum I, 2:

Some of your French crowns have no hair at all.

Die dritte Krankheit, deren Shakespeare sehr häufig gedenkt, ist die Pest. Wir wissen, daß vom Alterthume an bis in die neueste Zeit verheerende Volkskrankheiten, die man alle mit dem Namen Pest belegte, aufgetreten sind. Es genügte, daß eine Krankheit epidemisch erschien und viele Menschen hinwegraffte, um den Namen Pest zu erhalten, auch wenn sie mit einer anderen Epidemie desselben Namens nicht übereinstimmte.

'So reich die Chroniken über die Pesten sind, so arm ist die Geschichte an genaueren Beschreibungen dieser Krankheiten. Die nicht ärztlichen Schriftsteller begnügen sich in der Regel, die Dauer der Seuche, höchstens noch die Zahl der von ihr hinweggerafften Opfer anzugeben und bei den Aerzten wird uns, wenn sie überhaupt der Krankheit gedenken, außerdem vielleicht nur vom Zorne Gottes, von dem Walten widriger Constellationen, von Erdbeben, Meteoren und ungünstiger Witterung erzählt, fast Nichts aber, oder doch höchst Ungenügendes über die Ursachen, die Erscheinungen und die Natur des Uebels berichtet.' (Häser, Lehrbuch der Geschichte der Medicin etc. S. 260.)

Es ist sicher, daß unter dem Namen Pest nicht nur die ächte Bubonenpest, sondern auch die Blattern und die übrigen acuten Exantheme, der Petechialtyphus, die Ruhr und andere epidemische Krankheiten verstanden wurden. Am furchtbarsten unter allen hauste der sogenannte schwarze Tod im Mittelalter, dessen Verheerungen beispiellos sind, denn unzählige kleine Orte starben völlig aus. Die genaueren Angaben, die wir über den schwarzen Tod besitzen, erhärten seine vollständige Uebereinstimmung mit der Bubonenpest. Nach starkem Frostanfalle wurden die Kranken von heftigen stechenden Schmerzen an verschiedenen Körpertheilen ergriffen. Dann brachen die Pestbeulen und Pestblattern aus mit Faulfieber, Kopfschmerz, unerträglichem Geruche. Blutspeien gesellte sich oft hinzu. Harte Bubonen (Drüsengeschwülste) waren tödtlich; in Eiterung übergehende gaben eine günstigere Aussicht. Verderben weissagend waren auch die schwarzen, über den Körper zerstreut auftretenden Flecken, welche den Austritt des zersetzten Blutes unter die Haut darstellten. Wir wissen, daß diese Symptome, wenn sie bei Blattern, Typhus u. s. f. auftreten, auch hier eine sehr üble Vorbedeutung haben. Man nannte diese ominösen Flecken in England *the Lord's tokens* oder *death's tokens* (Zeichen des Herrn oder Zeichen des Todes). Da der schwarze Tod England seit 1349 bis 1566 abwechselnd heimgesucht hat, muß Shakespeare von seinen Symptomen durch Tradition Kenntniß erhalten haben. Die späteren, Pest genannten Epidemien des 15. und 16. Jahrhunderts in England waren Petechialtyphus und der sogenannte

englische Schweiß, welcher seit 1486 aufgetreten war. Letzterer war ein überaus hitziges Fieber, das nach kurzem Froste die Kräfte vernichtete und den Körper in übelriechenden Schweiß auflöste. Unerträglich war die innere Hitze. Der Verlauf war äußerst schnell, oft erfolgte Tod nach wenig Stunden und gerade die Kräftigsten wurden am meisten befallen. Die Seuche wiederholte sich in England 1507, 1518, 1529, 1551. Die Bubonenpest herrschte wieder von 1562 bis 1566 von Alexandrien bis London allgemein verbreitet. Von Konstantinopel ausgehend verheert sie 1575—1577 Oesterreich, Italien, die Schweiz und Deutschland. Die Stellen, in denen der Pest Erwähnung geschieht, sind folgende:

Coriolanus IV, 1:

Die Pestilenz treff' alle Zünfte Roms
Und die Gewerke Tod.

The red pestilence: Die rothe Pest, wahrscheinlich von der rothen Farbe der Hautausschläge, welche gewisse epidemische Krankheiten begleiten.

Sturm I, 1:

Hol' die Pest euch fürs Lehren eurer Sprache!

(*The red plague rid you:* Die rothe Pest.)

Richard II. I, 3:

oder glaube,
Verschlingend hänge Pest in unsrer Luft
Und du entfliehst zu einem reinern Himmel.

Antonius und Cleopatra III, 8:

Enob. Wie schaut das Treffen?
Scar. Auf unsrer Seite wie gebeulte Pest,
Wo Tod gewiß.

(*On our side like the token'd pestilence, where death is sure.*)

The token'd pestilence ist nicht gebeulte Pest, wie es der Uebersetzer giebt, denn die Beulen oder Bubonen waren keineswegs so ungünstige, sicheren Tod vorhersagende, Zeichen. Die schwarzen Flecken der Haut, welche von zersetztem austretenden Blute herrührten, (Petechien) sind von Shakespeare gemeint, sie sind gewisse Vorboten des schlimmen Ausganges.

Viel Lärmen um Nichts I, 1:

O, Himmel! dem wird er sich anhängen wie eine Krankheit. Man holt ihn sich schneller als die Pest, und wen er angesteckt hat, der wird augenblicklich verrückt.

Liebes Leid und Lust V, 1:

Biron. Ei, noch hab' ich Hang
Zur alten Wuth; ertragt mich, ich bin krank;

Nur allgemach kommt Bess'rung. Wie's auch sei,
Schreibt: 'Herr von Pest erlös' uns' auf die drei,
Denn sie sind angesteckt; sie mußten saugen
Das böse Gift aus euern schönen Augen.
Die Ritter traf's, euch wird es auch erreichen;
Tragt ihr nicht schon verhängnißvoll die Zeichen?
These lords are visited; you are not free
For the Lords tokens on you do I see.

The Lord's tokens sind, wie wir schon bemerkt haben, die verhängnißvollen schwarzen Flecken der Haut. Hier sind die Geschenke gemeint, welche die Damen von ihren Anbetern erhalten haben und die sie nun an ihrem Körper tragen.

Timon von Athen IV, 1:

Pest, Menschenwürger
Häuf' deine mächt'gen, gifterfüllten Fieber
All' auf Athen, zum Falle reif!

Was ihr wollt I, 1:

O, da zuerst mein Aug' Olivien sah,
Schien mir die Luft durch ihren Hauch gereinigt.
(*Me thought she purg'd the air of pestilence.*)

Troilus und Cressida II, 1:

Agamemnon . . . wie, wenn er Beulen hätte? vollauf, über und über, allenthalben — Und die Beulen liefen; gesetzt, so wär's, liefe dann nicht der ganze Feldherr? Wäre das nicht eine offene Eiterbeule? Auf die Art käme doch etwas Materielles aus ihm; jetzt seh' ich gar nichts.

Matter, Stoff, auch für Eiter wie im Deutschen, wo die volksthümliche Bezeichnung für Eiter 'Materie' ist.[1])

Troilus und Cressida II, 3:

So pestkrank ist sein Stolz, daß jede Beule ruft: keine Rettung!
He is so plaguy proud, that the death-tokens of it cry — 'No recovery'.

Auch hier hat der Uebersetzer *death-tokens* durch Beule übersetzt. Es sind aber die lividen Flecken der Haut (Petechien) gemeint, die von der vollständigen Zersetzung des Blutes, das nicht mehr in den Adern zurückgehalten wurde, Zeugniß gab. Diese Flecken selbst verursachten keine Beschwerden, sie waren nur Symptome der herannahenden Auflösung, von der es keine Rettung gab.

Richard II. III, 4:

So wißt doch, der allmächt'ge Gott, mein Herr
Hält in den Wolken Musterung von Schaaren
Der Pestilenz, uns beizusteh'n; die werden
Noch ungeborne Kinder derer treffen,
Die an mein Haupt Vasallenhänd' erheben.

---

[1]) Dasselbe, *Love's labours lost* III, 1. *We will talk no more of this matter.* Cos. *Till there be more matter in the shin.*

Die beiden Veroneser II, 1:

Allein einherzuschreiten wie ein Pestkranker.

Auf Vorsichtsmaßregeln, welche getroffen wurden, die Ausbreitung der Pest zu verhindern, deutet folgende Stelle:

Romeo und Julia V, 2:

Marcus. Ich ging, um einen Bruder
Baarfüßer unsers Ordens, der den Kranken
In dieser Stadt hier zuspricht, zum Geleit'
Mir aufzusuchen; und da ich ihn fand,
Argwöhnten die dazu bestellten Späher,
Wir wären beid' in einem Haus', in welchem
Die böse Seuche herrschte, siegelten
Die Thüren zu und ließen uns nicht gehn.

Where the infectious pestilence did reign: 'wo die ansteckende Pest regierte' heißt et im Texte.

Außer den bisher angeführten werden noch folgende Krankheitserscheinungen in den Dramen Shakespeare's genannt:

König Johann IV, 2:

Die Leidenschaft ist reif, bald bricht sie auf.

Und wenn sie aufbricht, fürcht' ich, kommt der Eiter
Von eines holden Kindes Tod heraus.

König Heinrich IV. I. III, 3:

Bard. Blitz! ich wollte, mein Gesicht säße euch im Bauche.
Falst. Gott steh mir bei! da müßte ich sicher vor Sodbrennen umkommen.

Heinrich IV. II. I, 2:

Fallstaff spricht von der Apoplexie des Königs.

Derselbe III, 2:

Falst. Was für eine Krankheit hast du?
Bullenkalb. Einen verfluchten Schnupfen, Herr; einen Husten, Herr; ich habe ihn vom Glockenläuten in des Königs Geschäften gekriegt, an seinem Krönungstage, Herr.

Derselbe IV, 3:

Falst. Das dünne Getränk und die vielen Fischmahlzeiten kühlen ihr Blut so übermäßig, daß sie in eine Art von männlicher Bleichsucht verfallen.

Romeo und Julia III, 5:

Pfui, du bleichsüchtig Ding! (*you greensickness carrion!*)

Antonius und Cleopatra III, 2:

Lepidus
(Wie Menas sagt) hat seit Pompejus Schmaus
Die Bleichsucht. (*greensickness.*)

Auf Bleichsucht (*greensickness*) der Mädchen beziehen sich auch folgende Stellen:

Was ihr wollt II, 4:

Sie sagte ihre Liebe nie,
Und ließ Verheimlichung, wie in der Knospe
Den Wurm, an ihrer Purpurwange nagen.
Sich härmend und in bleicher welker Schwermuth
(*And with a green and yellow melancholy*)
Saß sie wie die Geduld auf einer Gruft,
Dem Grame lächelnd.

Wintermärchen IV, 3:

. . . Bleiche Primeln,
Die sterben unvermählt, eh' sie geschaut
Des goldnen Phöbus mächt'gen Strahl, ein Uebel,
Das Mädchen oft befällt . .

Von verschiedenen Krankheiten handelt ferner:

Hamlet V, 2:

Und ist es nicht Verdammniß, diesen Krebs (*canker*)
An unserm Fleisch noch länger nagen lassen?

Coriolanus III, 1:

Sicin. Ein Schad' ist er, muss ausgeschnitten werden.
Menen. Ein Glied ist er, das einen Schaden hat,
Es abzuschneiden tödtlich, leicht zu heilen.

Hat uns der Fuß gedient
Und wird vom Krebs geschädigt; denken wir
Nicht mehr der vor'gen Dienste?

Gangren'd, was der Uebersetzer durch 'vom Krebs geschädigt' wiedergiebt, bedeutet vielmehr vom 'Brande ergriffen.' Die medicinische Kenntniß Shakespeare's zeigt sich auch hier im glänzenden Lichte. Der Dichter kennt die Thatsache, daß Gangrän besonders den Fuß befällt, der lange gedient hat, also im Alter. Die Ursache ist meist eine Stockung in den Blutgefäßen, durch welche theilweise Gerinnung des Blutes eintritt. (Thrombose. Embolie.)

Timon von Athen V, 2:

Sprecht
Und seid gehängt. Für jedes wahre Wort
Euch Blasen auf der Zung' und jedes falsche
Fress' als ein Krebs sie mit der Wurzel weg,
Im Sprechen sie vernichtend.

Be as a cauterizing to the root o'the tongue: 'sei wie ein Aetzmittel für die Wurzel der Zunge.' *Cauterizing* bedeutet nicht Krebs, wie es der Uebersetzer giebt, sondern ein ätzendes Mittel, z. B. ein Glüheisen. Die zerstörende Wirkung soll hier eine schnelle sein, der Krebs würde längere Zeit brauchen.

Unter dem Namen Fieber, *ague*, meint Shakespeare öfter ohne Zweifel

das Wechselfieber Intermittens, jene Krankheit, welche an gewisse Localitäten gebunden ist, wo Sümpfe oder stark durchfeuchteter Boden mit faulenden Pflanzenmassen gefunden werden. In den meisten Gegenden, welche solchen Einflüssen (Malaria) unterworfen sind, beobachtet man den Beginn mit dem ersten Frühling, die Höhe der Krankheitsverbreitung wird im Mai erreicht, während sie im Sommer fällt, um im Winter zu verschwinden. Das Eigenthümliche des Malariafiebers ist der Beginn mit heftigem Frostanfalle, der bis zu Schüttelfrost steigt; auf diesen folgt trockne Hitze und endlich Schweiß. Auffallend ist, daß schon während des Frostanfanges die Temperatur der Haut um mehrere Grade über die Norm gestiegen ist. Während des Frostes aber sinkt sie an den Extremitäten, während sie am Rumpfe zunimmt, bis sich die Hitzeempfindung einstellt. Während des Schweißes sinkt die Temperatur wieder und kehrt endlich zur Norm zurück, oder nähert sich derselben. So lange der Anfall dauert, empfindet der Kranke quälende Gefühle: heftigen Kopfschmerz, Durst, Angst u. s. f., doch stellt sich mit Abfall der Temperatur bald wieder ein Wohlbefinden ein, welches bei keiner, mit ähnlichem Fieber beginnenden Krankheit beobachtet wird. Solches Wohlbefinden bedeutet jedoch noch nicht vollständige Genesung, denn es ist eben diesem Uebel eigen, daß sich nach einer gewissen Zeit neue Anfälle einstellen, daher Wechselfieber, Intermittens, genannt. Der regelmäßige Rhythmus ist das Tertianfieber, bei dem sich die Paroxysmen alle zwei Tage wiederholen. Oft kehrt auch der Anfall jeden Tag und zwar zu derselben Stunde wieder: Quotidianfieber. Seltener sind die Quartanfieber, die jeden vierten Tag eintreten. Wenn an jedem Tage zwei Anfälle kommen, so nennt man es Quotidiana duplicata; alle zwei Tage zwei Anfälle: Tertiana duplicata u. s. f.

König Johann V, 3:

Dieß Fieber, das so lange mich geplagt,
Liegt schwer auf mir: o, ich bin herzlich krank!

Weh' mir! dieß Fieber brennt mich auf
Und läßt mich nicht die Zeitung froh begrüßen.
Fort denn nach Swinstead! gleich zu meiner Sänfte!
Schwachheit bewältigt mich, und ich bin matt.

Wenn auch nach überstandenem Fieberanfalle das Befinden sich wieder der Norm nähert, so wird doch durch längere Dauer der Krankheit, öftere Wiederholung der Frost- und Hitzanfälle der Organismus geschwächt. Anschwellung der Milz, Veränderung des Blutes u. dergl. treten ein und führen endlich zu den schwersten Leiden. Das sogenannte perniciöse Wechselfieber tödtet oft nach wenigen Anfällen.

Frau Hurtig in König Heinrich IV., auf deren medicinische Kenntnisse wir schon hingewiesen haben, überrascht uns mit der Diagnose einer neuen Art Fieber:

König Heinrich V. II, 1.

König Richard II. II, 1:

Du ein seichter und mondsüchtiger Narr,
Auf eines Fiebers Vorrecht dich verlassend.

König Heinrich IV. I. IV, 1:

Genug, genug! Mehr wie die Sonn' im März
Wirkt fieberhaft dieß Preisen.
Worse than the sun in March
this praise doth nourish agues.

In dieser Stelle ist auf die im Frühling beginnende Malariainfection hingewiesen. Mit Recht wird die Sonne im März beschuldigt, Wechselfieber zu erzeugen, denn unter ihren Strahlen beginnt die Verwesung der todten Pflanzensubstanz, die Entwickelung parasitischer Pflanzenkeime.

Julius Cäsar I. 1:

Als er in Spanien war, hatt' er ein Fieber
Und wenn der Schau'r ihn ankam' merkt' ich wohl
Sein Beben: ja er bebte, dieser Gott!
Das feige Blut der Lippen nahm die Flucht,
Sein Auge, dessen Blick die Welt bedräut,
Verlor den Glanz und ächzen hört' ich ihn.
Ja, dieser Mund, der horchen hieß die Römer
Und in ihr Buch einzeichnen seine Reden,
Ach, rief: Titinius! gieb mir zu trinken!
Wie'n krankes Mädchen.

Die Schilderung der Krankheit in diesen wenigen Zeilen ist meisterhaft. Keines der Hauptsymptome ist vergessen.

Julius Cäsar II, 2:

Cajus Ligarius,
So sehr war Cäsar niemals euer Feind
Als dieses Fieber, das euch abgezehrt.

König Heinrich VIII. I, 1:

Buck. Ein sehr unzeitig Fieber (*ague*)
Hielt mich gebannt auf meinem Zimmer fern.

Kaufmann von Venedig I, 1:

Mein Hauch, der meine Suppe kühlte, würde
Mir Fieberschauer anwehn . . . .

Im 'Sturm' finden wir Andeutungen auf die krankmachenden Miasmen, welche sich aus der Feuchtigkeit der Sümpfe, Moore und Niederungen unter dem Einflusse der Wärme entwickeln.

Akt II, 2:

> Daß aller Giftqualm, den die Sonn' aufsaugt
> Aus Sumpf, Moor, Pfuhl, auf Prosper fall' und mach' ihn
> Siech durch und durch!

Den vor Furcht zitternden Caliban hält Stephano für einen Fieberkranken, der den Frostanfall hat.

Sturm II, 2:

> Dieß ist ein Ungeheuer aus der Insel mit vier Beinen, der meines Bedünkens das Fieber gekriegt hat .... Er hat jetzt einen Anfall und redet nicht zum gescheidtesten .... Mach das Maul auf! Dieß wird dein Schütteln schütteln, sag' ich dir und das tüchtig .... Reicht der Wein in meiner Flasche hin, ihn zurecht zu bringen, so will ich sein Fieber kuriren.

Die Worte, mit denen König Johann die in seinen Eingeweiden wüthende Fieberhitze schildert, haben eine ganz besondere Energie. Man erkennt aus ihnen, daß der Dichter nicht bloß seiner Phantasie folgte, daß er vielmehr genaue Kenntniß ähnlicher Zustände haben mußte. Ein Mönch, 'deß Eingeweide plötzlich barst,' wird beschuldigt, den König vergiftet zu haben. Da sich aber der letztere schon krank bekennt, als er sich nach der Abtei Swinstead schaffen läßt, so haben wir ein Recht an dem Verbrechen zu zweifeln. Eine natürliche Verschlimmerung seines Uebels, welche zufällig nach eingenommenem Mahle eintrat, wurde als durch Vergiftung entstanden erklärt. Nach diesem Beispiele sind alle die Erzählungen von Vergiftungen, welche aus dem Mittelalter überliefert werden, zu beurtheilen. Wenn auch genug ähnliche Verbrechen vorgekommen sein mögen, bei der grossen damals herrschenden Ungewissheit, die an eine genaue Kenntniß der Krankheitssymptome gar nicht denken läßt, muß man doch annehmen, daß die meisten als Vergiftungen hingestellten Unglücksfälle Folgen natürlicher Krankheiten waren. Wir brauchen nur an die Pesten zu errinnern, in Folge deren man die Juden todt schlug, weil sie die Brunnen vergiftet haben sollten.

König Johann V, 7:

Prinz Heinrich. Es ist zu spät, das Leben seines Blut's
Ist tödtlich angesteckt, und sein Gehirn,
Der Seele zartes Wohnhaus, wie sie lehren,
Sagt uns durch seine eitlen Grübeleien
Das Ende seiner Sterblichkeit vorher.

Rast er noch immer?

Pembroke. Er ist ruhiger,
Als da ihr ihn verließt; jetzt eben sang er.

Prinz Heinrich. O Wahn der Krankheit! wildeste Zerrüttung,
Wenn sie beharret, fühlt sich selbst nicht mehr.
Der Tod, wenn er die äußern Theil' erbeutet,
Verläßt sie unsichtbar; sein Sitz ist nun

Nach dem Gemüth zu, das er sticht und quält
Mit Legionen seltner Fantaseien,
Die sich im Drang um diesen letzten Halt
Verwirren. Seltsam, daß der Tod noch singt!

Diese merkwürdigen Worte führen uns mit großer Deutlichkeit einen Kranken vor die Augen, den das Bewußtsein seines wahren Zustandes verlassen hat, der nicht mehr die Schmerzen fühlt, welche ihn früher quälten. Heitere Delirien haben sich vielmehr seiner bemächtigt, unter denen sein Ende leicht wird: er singt. Die äußeren Theile haben kein Gefühl mehr: 'der Tod hat sie erbeutet.' Alle Thätigkeit drängt sich dem Gehirn, dem Gemüthe zu, das der Tod mit Legionen seltner Fantaseien sticht und quält. Wir hätten für natürlicher gehalten, wenn der Kranke in diesem Zustande geendet hätte. Der Dichter läßt ihn noch einmal zur Besinnung kommen.

Pembroke. Der König spricht noch, und er hegt den Glauben,
Daß, wenn man in die freie Luft ihn brächte,
So lindert' es die brennende Gewalt
Des scharfen Giftes, welches ihn bestürmt.

König Johann. Ah, nun schöpft meine Seele freie Luft!
Sie wollt' aus Thür noch Fenster nicht heraus.[1])
So heißer Sommer ist in meinem Busen,
Daß er mein Eingeweid' in Staub zermalmt.
Ich bin ein hingekritzelt Bild, gezeichnet
Auf einem Pergament, vor diesem Feuer
Verschrumpf' ich . . .
Gift — übel — todt, verlassen, ausgestoßen
Und Keiner will den Winter kommen heißen,
Die eis'ge Hand mir in den Leib zu stecken,
Noch mir die Ströme meines Reiches leiten
In den verbrannten Busen, noch den Nord
Bewegen, daß er seine scharfen Winde
Mir küssen lasse die gesprungnen Lippen
Und mich mit Kälte labe; — wenig bitt' ich,
Nur kalten Trost; und doch seid ihr so karg
Und undankbar, daß ihr mir das versagt.

Prinz Heinrich. O, wär' doch eine Kraft in meinen Thränen,
Die euch erquickte!

König Johann. Das Salz in ihnen brennt
In mir ist eine Hölle, und das Gift —
Ist eingesperrt da, wie ein böser Feind,
Um rettungslos verdammtes Blut zu quälen.

O, Vetter, du kommst her, mein Aug' zu schließen!
Verbrannt ist meines Herzens Takelwerk,
Und alle Tau' an meines Lebens Segeln

[1]) Anspielung auf den jetzt noch herrschenden Volksglauben, daß die Todesqual des Sterbenden bei verschlossenem Fenster länger dauere.

Sind nur ein Faden, nur ein dünnes Haar;
Mein Herz hängt noch an Einer armen Schnur,
Die kaum wird halten während deiner Zeitung;
Dann ist, was du hier siehst, nichts als ein Erdkloß,
Und Abbild des zerstörten Königthums.

Der zweite Kranke und Sterbende, den wir aus Shakespeare vorführen wollen, ist Johann von Gaunt, Herzog von Lancaster, in 'König Richard II.' Der König hat seinen Sohn Heinrich Bolingbroke verbannt und damit seiner Gesundheit einen Stoß gegeben, den sein Alter nicht überwinden kann. Er selbst stimmte dem Verbannungsurtheile gegen seinen Sohn bei.

König Richard II. I, 3:

Und mußte so mein eignes Leben enden.
Richard. Ei, Oheim, du hast manches Jahr zu leben.
Gaunt. Nicht 'ne Minute, Herr, die du kannst geben.
Verkürzen kannst du meine Tag' in Sorgen,
Mir Nächte rauben, leih'n nicht einen Morgen;
Du kannst der Zeit wohl helfen, Furchen ziehn,
Doch nicht sie hemmen in dem raschen Fliehn. —
Ihr gilt dein Wort für meinen Tod sogleich,
Doch, todt, schafft keinen Odem mir dein Reich.

Akt II, 1:

Der alte Gaunt liegt schwer darnieder, Herr,
Plötzlich erkrankt.

Als ihn der König besucht und nach dem Befinden des 'alten Gaunt' fragt, beschreibt dieser seinen Zustand, indem er seinen Namen zu einem Wortspiele benutzt. Der Herzog hieß von Gaunt nach der Stadt Gent, wo er geboren worden war; das englische Wort *gaunt* bedeutet aber auch hager, dürr.

Akt II, 2: (eigene Uebersetzung)

O, wie der Name meinem Zustand ziemt!
Wohl: alter Gaunt und dürr, denn ich bin alt.
In mir hielt Gram ein langes Fasten schon,
Und wer des Mahls entbehrt, ist der nicht dürr?
Für Englands Schlaf hielt lange Zeit ich Wacht,
Durch Wachen wird man mager, das ist dürr.
Die Lust, von der so manche Väter leben,
Wird Fasten mir, der holden Kinder Blick;
Und durch dieß Fasten machtest du mich dürr.
Dürr bin ich für das Grab, dürr wie das Grab,
Deß hohler Leib nur Knochen erbt von mir.

Bald darauf wird dem Könige der Tod des alten Gaunt gemeldet.

Die Zung' ist ein entsaitet Instrument,
Welt, Leben, alles hat für ihn ein End'.

Interessant ist nun, daß wir über die wahre Krankheit Johann's von Gaunt, der durch seine Kriegsthaten, noch mehr aber durch Shakespeare's

Dichtung unsterblich und uns theuer geworden ist, genaue Nachricht haben. Becket führt aus einer Handschrift im Lincoln-College zu Oxford folgende Stelle an: Novi ego Magister Thomas Gascoigne diversos viros, qui mortui fuerunt ex putrefactione membrorum suorum genitalium et corporis sui, quae corruptio et putrefactio, ut ipsi dixerunt, causata fuit per exercitium copulae carnalis cum mulieribus. Magnus enim dux in Anglia scil. Jo. de Gaunt mortuus est ex tali putrefactione membrorum genitalium et corporis sui causata per frequentationem mulierum. Magnus enim fornicator fuit. (Sprengel, Geschichte der Arzneikunde II. S. 707.)

Den Grafen Northumberland, den Vater Heinrich Percy's, finden wir schon im ersten Theile Heinrichs IV. als krank gemeldet.

Akt IV, 1:

Percy. Briefe von ihm? Warum kommt er nicht selbst?
Bote. Er kann nicht, gnäd'ger Herr, er ist schwer krank.
Percy. Blitz! wie hat er die Muße, krank zu sein . . . .
Worcester. Ich bitt' dich, sag mir, hütet er das Bett?
Bote. Ja, gnäd'ger Herr, vier Tage, eh' ich reiste,
Und zu der Zeit, als ich dort Abschied nahm,
Ward von den Aerzten sehr um ihn gesorgt . . . .
Percy. Nun krank! nun matt! o, diese Krankheit greift
Das Herzblut unsers Unternehmens an!
Die Ansteckung reicht bis hierher in's Lager.

Der kranke Graf wird uns im zweiten Theile Heinrichs IV. selbst vorgeführt. Verschiedene Boten treffen ein, welche von der Schlacht bei Shrewsbury Nachricht bringen. Als Northumberland erfährt, daß sein Sohn Heinrich Percy gefallen und Heißsporn Kaltsporn sei, ruft er aus:

Akt I, 1:

Diese Zeitung,
Die, wär' ich wohl, mich hätte krank gemacht,
Macht, da ich krank bin, mich beinah gesund.
Und wie der Arme, fieberschwach von Gliedern,
Die wie gelähmte Angeln von der Last
Des Lebens niederhangen, ungeduldig
Des Anfalls, wie ein Feuer aus den Armen
Der Wächter bricht: so sind auch meine Glieder
Geschwächt vom Leid, und wüthend nun vor Leid,
Drei Mal sie selbst; drum fort, du zarte Krücke!
Ein schupp'ger Handschuh muß mit Stahlgelenken
Mir decken diese Hand; fort, kranke Binde!
Du bist ein allzu üpp'ger Schutz dem Haupt . . .

Am wichtigsten ist in diesen Zeilen die Anspielung auf den Widerspruch, den der Fieberkranke durch sein verschiedenartiges Verhalten zu gewissen Zeiten bietet. Getreu nach der Natur beschreibt der Dichter,

daß der, durch Fieber Geschwächte, welchem eben noch die Glieder wie gelähmte Angeln niederhangen, plötzlich durch einen Paroxysmus solche Kraft gewinnt, daß er 'wie ein Feuer aus den Armen der Wärter bricht.' Wir beobachten dergleichen Zufälle ziemlich oft bei Typhuskranken, die von Delirien erregt aus dem Bette springen, sich aus dem Fenster stürzen, während sie vorher in höchster Kraftlosigkeit lagen. Diese Krankheitsart entwickelt sich besonders bei solchen, welche vorher durch geistige oder körperliche Anstrengungen stark herabgekommen waren. So bei den durch anstrengende Märsche und aufreibenden Dienst erschöpften Soldaten des letzten französischen Krieges. Dergleichen Fälle lassen immer auf einen übelen Ausgang schließen.

Wir wenden uns nun zu dem kranken Könige Heinrich IV. Verschiedene Stellen am Anfange des zweiten Theiles Heinrichs IV. bereiten auf den schlimmen Gesundheitszustand des Monarchen vor. Falstaff und der Oberrichter Akt I, 2. Prinz Heinrich und Poins Akt II, 2. Wir haben schon angeführt, wie sich der kranke König Akt III, 1. über die ihn quälende Schlaflosigkeit beklagt. Als Ursachen der Krankheit nennt Falstaff 'vielen Kummer, Studiren und Zerrüttungen des Gehirns.'

Warwick. Eu'r Majestät war krank seit vierzehn Tagen
Und diese unbequemen Stunden müssen
Das Uebel mehren.

Falstaff nannte die Krankheit die alte verwünschte Apoplexie, einen aus zerreißenden Gefäßen (meist kleinen Erweiterungen: Aneurysmen) stattfindenden Bluterguß in das Gehirn, oder dessen Häute. Hierdurch wird theils Substanz zerstört, theils ein Druck auf das Gehirn ausgeübt, weil die unnachgiebigen Schädelwände ein Ausweichen nach den Seiten nicht gestatten. Dieser Druck veranlaßt Schwindel, endlich Verlust des Bewußtseins. Wenn die Verletzung nicht so groß war, daß das Leben vernichtet wird, so kann das Bewußtsein erhalten bleiben, oder nach und nach zurückkehren, sobald das vergossene Blut resorbirt, der Druck aufgehoben wird. Ist aber Hirnsubstanz durch den Bluterguß verletzt, vernichtet worden, so erfolgt Lähmung in den von ihr versorgten Nervenpartien, die noch fortdauert, auch wenn das Bewußtsein sich wieder eingestellt hat. Aehnliche Erscheinungen wie der Bluterguß in das Gehirn bewirkt Verstopfung eines der Gefäße, welche das Gehirn mit Blut versorgen (Thrombose, Embolie). Daß Blutungen (Apoplexien) auch in anderen Organen vorkommen können, versteht sich von selbst, doch hat man die Bezeichnung besonders für Gehirnblutung gebraucht.

Die Aufregung, welche die vielen guten Nachrichten erzeugen, bringt einen Rückfall:

König Heinrich IV. II. IV, 4;

Und muß so gute Zeitung krank mich machen?
Kommt nie das Glück mit beiden Händen voll?

Ich sollte mich der guten Zeitung freu'n
Und nun vergeht mir das Gesicht und schwindelts
(*My brain is giddy*)
O weh! kommt um mich, denn mir wird so schlimm.

Daß ähnliche Anfälle schon öfter vorgekommen sind, bezeugt Warwick.

Prinz Humphrey theilt dessen günstige Meinung nicht:

Gewiß wird dieser Schlag (*apoplexy*) sein Ende sein.
Clarence. Sein Aug' ist hohl, er hat sich sehr verwandelt.

Der König kommt bald wieder zu sich und spricht wieder; er verlangt, in sein Bett geschafft zu werden und zu ruh'n. Prinz Heinrich, der hinzukommt, ist anfangs voll Hoffnung:

Ist er vor Freuden krank,
So wird er ohn' Arznei schon besser werden.

Als er den Schlafenden näher beobachtet, findet er ihn regungslos, so daß er ihn für todt hält:

bei des Odems Thoren
Liegt ihm ein Federchen, das sich nicht rührt;
Und athmet' er, der leichte lose Flaum
Bewegte sich. — Mein gnäd'ger Herr! mein Vater
Der Schlaf ist wohl gesund: dieß ist ein Schlaf,
Der manchen König Englands hat geschieden
Von diesem goldnen Zirkel.

Das hier beschriebene Symptom, das Aufhören des Athems während längerer Zeit, so daß das Federchen in der Nähe der Nase nicht bewegt wird, kennen wir unter dem Namen des Cheyne-Stokes'schen Respirationsphänomens. Statt der regelmäßigen, nach einem bestimmten Rhythmus wiederkehrenden Respirationsbewegungen setzt der Athem nach einer Exspiration aus und zwar oft sehr lange Zeit. Eine Täuschung, wie sie hier Prinz Heinrich erfährt, ist für einen ungeübten Beobachter leicht möglich, sobald derselbe nicht eine neue Einathmung abwartet. Dieser aussetzende Athem ist ein sehr ungünstiges Symptom, denn er stellt sich meist, wenn er nicht etwa durch narkotische Gifte vorübergehend erzeugt war, vor dem bald erfolgenden Tode ein. Wir selbst beobachteten ihn einmal in ausgezeichneter Weise bei einem an Herzkrankheit, einem Fehler der dreizipfligen Klappe, leidenden Manne die letzten Tage vor dem Tode. Auch König Heinrich scheint uns, wenn es gestattet ist, nach Shakespeare's Beschreibung die Diagnose zu stellen, an einer Herzkrankheit zu leiden, in Folge deren Schlaflosigkeit, Schwindelanfälle, selbst Gehirnblutungen eintreten.

Nach Heinrichs IV. Tode wird Prinz Heinrich als König Heinrich V. gekrönt und die Genossen seiner lockeren Jugend, Falstaff voran, eilen herbei voll großer Hoffnungen auf Gunstbezeugungen durch den neuen Monarchen. Aber der König weist sie schnöde zurück und verbannt sie aus seiner Nähe. Diesen Schlag kann Falstaff nicht überwinden.

König Heinrich V. II. 1:

Herr Wirth Pistol, ihr müßt zu meinem Herrn kommen, — ihr auch, Wirthin; — er ist sehr krank und will zu Bett. — Guter Bardolph steck die Nase zwischen seine Bettlaken und verrichte den Dienst eines Bettwärmers; wahrhaftig ihm ist sehr schlimm.

Frau Hurtig. Meiner Treu, er wird nächster Tage den Krähen eine fette Mahlzeit geben; der König hat ihm das Herz gebrochen.

Nym. Der König hat üble Humore mit ihm gespielt, das ist das Wahre von der Sache.

Pistol. Nym, du hast wahr geredt,
Gebrochen ist sein Herz und restaurirt.

Die Kennzeichen, welche einen gewaltsam Erwürgten von einem an natürlicher Krankheit Verstorbenen unterscheiden lassen, finden wir geschildert

König Heinrich VI. II. III, 2:

Warwick. Seht wie sein Blut sich ins Gesicht gedrängt!
Oft sah ich einen zeitig Abgeschiednen,
Aschfarb von Ansehn, mager, bleich und blutlos,
Weil alles sich ums Herz hinabgezogen,
Das in dem Kampf, den mit dem Tod es hält,
Es an sich zieht zur Hilfe wider seinen Feind,
Wo's mit dem Herzen kalt wird und nicht rückkehrt,
Die Wangen noch zu röthen und verschönen.
Doch sein Gesicht ist schwarz und voller Blut,
Die Augen mehr heraus als da er lebte,
Entsetzlich starrend, dem Erwürgten gleich,
Das Haar gesträubt, die Nüstern weit vom Ringen,
Die Hände ausgespreizt, wie wer nach Leben
Noch zuckt' und griff und überwältigt ward.
Schaut auf die Locken, seht sein Haar da kleben,
Sein wohlgestalter Bart verworrn und rauh,
So wie vom Sturm gelagert Sommerkorn.
Es kann nicht anders sein, er ward ermordet;
Das kleinste dieser Zeichen wär' beweisend.

So drastisch nun auch der Dichter hier gemalt hat, wir glauben, daß er sich das Bild des Erdrosselten (hier des Herzogs von Gloster) mehr theoretisch, als nach eigener Erfahrung, zusammengesetzt hat.

'Das Gesicht schwarz und voller Blut, die Augen mehr heraus als da er lebte' stellt sich wohl Jeder als stets wiederkehrende Zeichen bei

Erwürgten vor, ja man liest wohl auch davon in wissenschaftlichen Werken, und doch hat die überwiegende Mehrzahl der Strangulirten nicht ein blaurothes Gesicht, noch auch hervorstehende Augäpfel; sie sehen vielmehr aus wie jede andere Leiche (Casper, prakt. Handbuch der gerichtlichen Medicin II, S. 526). Vielleicht hatte Shakespeare von Verbrechern, welche er hatte hängen sehen, auf das Bild der Leiche eines Erwürgten geschlossen. Während der Strick zugezogen wird, mag allerdings das Gesicht blau werden.

Erschütternd ist die Beschreibung, welche der Dichter uns von den letzten Augenblicken des von einem schuldigen Gewissen gepeinigten Cardinals Beaufort, der den Herzog von Gloster hatte ermorden lassen, giebt:

König Heinrich VI. II. III, 2:

Königin. Wohin geht Vaux so eilig? Sag, was giebt's?
Vaux. Um zu berichten Seiner Majestät,
Cardinal Beaufort lieg' in letzten Zügen.
Denn jählings überfiel ihn schwere Krankheit,
So daß er keicht und starrt und schnappt nach Luft,
Gott lästernd und der Erde Kindern fluchend.
Bald spricht er als ob Herzog Humphrey's Geist
Zur Seit' ihm stände; ruft den König bald,
Und flüstert in sein Kissen, wie an ihn,
Der schwerbeladnen Seele Heimlichkeiten.
Und melden soll ich seiner Majestät,
Daß er jetzt eben laut nach ihm geschrien.

In der folgenden Scene wird uns der sterbende Cardinal selbst vor die Augen geführt. Seine Delirien haben Bezug auf das begangene Verbrechen und verzweifelnd ruft er nach Gift, um seiner Todesangst schneller ein Ende zu machen. Mit Recht sagt Warwick:

Solch übler Tod verräth ein scheußlich Leben.

König Eduard IV., auf dessen übermäßige Liebe zu den Frauen sich viele Anspielungen finden, verfällt endlich in Folge seiner Ausschweifungen frühzeitiger Krankheit:

König Heinrich VI. III. II, 1: Anspielung auf Eduards Liebe zu den Frauen.

Derselbe Akt III, 2.

König Richard III. I, 1.

Der im zweiten Akte krank auftretende König sagt selbst:

Ich warte jeden Tag auf eine Botschaft,
Daß mein Erlöser mich erlöst von hier.
Die Seele scheidet friedlich nun zum Himmel,
Da ich den Freunden Frieden gab auf Erden.

Sein Tod wird kurze Zeit darauf gemeldet, ohne daß wir Näheres über die Symptome seiner Krankheit erfahren.

Katharina, die erste Gemahlin König Heinrichs VIII., ist älter als ihr Gatte, was vielleicht zum Theil den Vorwurf erklärt, den ihr der König macht:

König Heinrich VIII. II, 4:

daß meiner Frauen Leib,
Wenn er ein männlich Kind mir trug, nicht mehr
Ihm Dienste sollte thun, als wie das Grab
Dem Todten thut: denn alle Knaben starben,
Wo sie erschaffen, oder bald nachdem
Sie hier im Licht.

Die Scheidung, welche der ihrer überdrüssige König erzwingt, mit allem ihr dadurch erwachsenden Kummer stürzt sie in Krankheit.

König Heinrich VIII. III, 1:

der Lilie gleich,
Die einst der Fluren Herrin war und blühte,
Neigt sich mein Haupt und stirbt.

Derselbe IV, 1:

Seitdem ist sie nach Kimbolton entfernt,
Wo Krankheit sie befallen.

Derselbe IV, 2:

Griffith. Wie gehts Eur' Hoheit?
Katharina. Tödtlich krank, o Griffith!
Es sinken mir beschwerten Aesten gleich
Die Knie' zur Erd' und wichen gern der Last.
Patienza. Seht ihr wohl
Wie ihre Hoheit plötzlich sich verändert?
Wie lang ihr Antlitz, ihre Züge bleich,
Und kalt und erdig? Seht ihr wohl die Augen?
Griffith. Sie stirbt, Kind, bete! bete!

Wir erfahren keine weiteren Symptome ihrer Krankheit.

Ihre Nachfolgerin Anna Boleyn hat eine schwere Niederkunft auszustehen.

König Heinrich VIII. V, 1:

Die Königin ist in Wehen,
Man sagt, in äußerster Gefahr; sie fürchten,
Es werd' ihr Ende sein.
König. Wie? Ist sie in Wehen?
Lovell. Das sagten ihre Frau'n, und daß der Schmerz
Ihr Qualen fast zum Tode giebt.

Von den letzten Augenblicken des in Ungnade gefallenen Cardinals Wolsey (das Riesenkind des Ruhms) hören wir:

König Heinrich VIII. IV, 2:

Fromm, erzählt man mir, verschied er.
Denn als der mächt'ge Graf Northumberland
In York ihn festgesetzt und ungesäumt
Als einen Hartbeschuldigten verhört,
Erkrankt' er plötzlich schwer, und konnte nicht
Auf seinem Maulthier sitzen. —
Endlich, nach häuf'ger Rast, erreicht' er Leister,
Wo ihn im Klosterhof der würd'ge Abt
Sammt dem Convent mit aller Ehr' empfing.
Dem sagt' er dieses Wort: „O Vater Abt!
Ein Greis, zerknickt vom wilden Sturm des Staats,
Legt hier bei euch sein müdes Haupt zur Ruh';
Gönnt aus Erbarmen ihm ein wenig Erde.“ —
Man bracht' ihn gleich zu Bett, die Krankheit stieg
Anhaltend heft'ger, und am dritten Abend
Just um die achte Stund', in der er selbst
Vorausgesagt sein Ende, — gab er reuig
Versenkt in Thränen, Sorg' und tiefer Andacht
Der ird'schen Welt den eitlen Ruhm zurück,
Sein geistlich Theil dem Herrn und starb in Frieden.

Die übrigen Beispiele von Sterbenden in Shakespeare's Dramen haben weniger medicinisches Interesse. Der Dichter scheint aber andeuten zu wollen, daß sich dem Menschen in seinen letzten Augenblicken die Zukunft aufthue, daß ihm eine Art Hellsichtigkeit verliehen werde.

König Heinrich IV. I. v, 4:

Percy. O, ich könnte prophezein,
Nur daß die erd'ge, kalte Hand des Todes
Den Mund mir schließt.

Der sterbende Gaunt, König Richard II. II, 2:

Ich bin ein neu begeisterter Prophet
Und so weissag' ich über ihn verscheidend ...

O sagt man doch, daß Zungen Sterbender
Wie tiefe Harmonie Gehör erzwingen;
Wo Worte selten, haben sie Gewicht:
Denn Wahrheit athmet, wer schwer athmend spricht.

Der den Tod durch Richard ahnende Heinrich VI. prophezeit: König Heinrich VI. III. v, 6. Ebenso der zum Tode geführte Hastings: König Richard III. III, 4.

Der sterbende Hamlet V, 2:

Hätt' ich nur Zeit, — der grause Scherge Tod
Verhaftet schleunig, — o ich könnt' euch sagen!

Doch prophezei' ich, die Erwählung fällt
Auf Fortinbras ...

Romeo und Julia V, 3:

Der zum Sterben bereite Romeo:

Wie oft sind Menschen, schon des Todes Raub,
Noch fröhlich worden! Ihre Wärter nennen's
Den letzten Lebensblitz.

Fernere Stellen, welche in medicinischer Beziehung Beachtung verdienen, sind folgende:

Viel Lärm um Nichts III, 3:

Borachio. Zum Henker, mein Ellbogen juckte mir auch, ich wußte wohl, daß das die Krätze (*scab*) bedeuten würde.

König Johann III, 4:

Pand. Vor der Genesung einer heft'gen Krankheit,
Im Augenblick der Kraft und Bessrung, ist
Am heftigsten der Anfall; jedes Uebel,
Das Abschied nimmt, erscheint am übelsten.

Derselbe IV, 2:

Salisb. Wir fürchteten, sein Uebel sei unheilbar.
Pemb. Wir hörten, wie so nah dem Tod er war,
Eh noch das Kind sich selber krank gefühlt.

König Heinrich IV. II. IV, 1:

Westmoreland. Ein fauler Schade leidet kein Betasten.

Erzbischof. Wird jetzt die Aussöhnung zu Stand gebracht,
So wird wie ein geheiltes Bein der Friede
Nur stärker durch den Bruch. —

Es ist Thatsache, daß die Stelle eines geheilten Knochenbruches widerstandsfähiger wird. Ein Knochen wird nicht leicht wieder an einer, nach einem Bruche zusammengeheilten, Stelle brechen.

Viel Lärmen um Nichts III, 2:

Benedict. Mich schmerzt der Zahn.
Don Pedro. Heraus damit! — Was? um Zahnweh seufzen?
Leonato. Was doch nur ein Fluß oder ein Wurm ist?
Benedict. Gut, jeder kann den Schmerz bemeistern, nur der nicht, der ihn fühlt.

Dasselbe V, 1:

Leonato. Denn noch bis jetzt gabs keinen Philosophen,
Der mit Geduld das Zahnweh konnt' ertragen,
Ob sie der Götter Sprache gleich geredet,
Und Schmerz und Zufall als ein Nichts verlacht.

Wintermärchen I, 1:

Die Brust ist mir beklemmt, es tanzt mein Herz,
Doch nicht aus Freude, Freude nicht.
(*I have tremor cordis on me: — my heart dances.*)

Unter der Bezeichnung tremor cordis, wörtlich: Zittern des Herzens führt Shakespeare jedenfalls einen, unter den damaligen Aerzten gebräuchlichen Kunstausdruck auf. Wahrscheinlich ist nervöses Herzklopfen, oder das jetzt Angina pectoris genannte Uebel darunter zu verstehen: ein plötzlich auftretender, zusammenschnürender Schmerz unter dem Brustbein, verbunden mit großem Angstgefühl.

Coriolanus I, 9:

Ich hab' so Wunden hier und da, die schmerzt es,
Sich so erwähnt zu hören.

Cominius. Geschäh's nicht,
Der Undank müßte sie zum schwären bringen
Und bis zum Tod verpesten.

Liebes Leid und Lust V, 1:

Rosaline. Den Wermuth nun aus euerm Hirn zu reuten,

Sollt ihr dieß ganze Jahr von Tag zu Tag
Sprachlose Kranke sehn, sollt stets verkehren
Mit siechem Elend; euer Bemühen sei es,
Mit eures Witzes angestrengter Laune,
Zum Lächeln Ohnmacht selbst und Angst zu zwingen.

Biron. Den Mund des Sterbenden zum wilden Lachen?
Das könnt' ihr nicht verlangen. 's ist unmöglich
Scherz rührt die Seele nicht im Todeskampf.

Rosaline. wenn des Kranken Ohr
Betäubt vom Schall der eignen schweren Seufzer
Anhört den leichten Spaß, dann fahret fort ...

Biron. Zwölf Monde? Nun, wenn's sein muß, Noth bricht Stahl,
Zwölf Monde treib' ich Spaß im Hospital.

Das Wintermärchen I, 1:

Leontes. Wär' meines Weibes Leber
Vergiftet wie ihr Leben, stürbe sie
Mit dieser Stunde.

Dasselbe II, 3:

Paulina. Ich komm', ihm Schlaf zu bringen — Eures Gleichen,
Die schleichen um ihn her wie Schatten, stöhnen,
So oft er grundlos seufzt; — ja, eures Gleichen
Die nähren seines Wachens Ursach'; ich
Mit Worten komm' ich, die so wahr als heilsam,
Wie beides redlich, ihm das Gift zu nehmen,
Das ihn am Schlaf verhindert.

Dasselbe IV, 3:

Polixenes. Ist nicht dein Vater zu vernünft'gem Thun
Unfähig? auch nicht blödgesinnt vor Alter?
Von Gicht geplagt? kann er nicht sprechen, hören?
Sein Gut verwalten? Menschen unterscheiden?
Liegt er gelähmt im Bett und handelt nur
Wie kind'sches Alter?

Timon I, 1:

Apem. Gicht lähm' und dörr' euch die geschmeid'gen Glieder.
(*Aches contract and starve your supple joints:* Schmerzen sollen eure geschmeidigen Gelenke zusammenziehen und ausdörren.)

Derselbe I, 1:

Der Falschheit Knochen sollten immer lahmen (*methinks, false hearts should never have sound legs*).

O Timon! du und dein Besitz
Wird krank von dem Gesundheitstrinken noch.

Derselbe IV, 1:

Timon. Du Hüftweh (*thou cold sciatica*)!
Die Senatoren krümm', daß ihre Glieder
Lahm, gleich den Sitten werden!

Othello III, 4:

Desdem. Denn schmerzt uns nur der Finger, haben auch
Die übrigen gesunden Glieder etwas
Von Wehgefühl.

Derselbe IV, 1:

Jago. Der Feldherr stürzte jetzt in Krämpfen hin;
Dieß ist seit gestern schon sein zweiter Anfall.

Cassio. So reib' ihn um die Schläfe!

Jago. Nein, laß ab,
Laß ihn in seiner Starrsucht ungestört;
Sonst schäumt er vor dem Mund und rast alsbald
In wilder Tobsucht. Sieh' er rührt sich wieder;
Entferne dich auf einen Augenblick,
Er wird sich schnell erholen.

Derselbe V, 2:

Emil. Sagt' er's, mag ihm die gift'ge Seele täglich
Verfaulen um 'nen Gran!

Derselbe V, 1:

Jago. Ich rieb die junge Beule, bis sie brennt . . .

Cymbeline III, 6:

Imogen. Schon zwei Nächte war
Mein Bett die Erde und ich würd' erkranken
Hielt mein Entschluß mich aufrecht nicht.

Derselbe IV, 2:

Imogen. Nein, so krank bin ich nicht — und doch nicht wohl;
Doch solch verwöhnter Städter nicht, der glaubt
Zu sterben, eh' erkrankt . . .
Ich bin krank; doch hilft mir
Eur Bleiben nicht: Gesellschaft ist kein Trost
Dem Ungeselligen; ich bin nicht sehr krank,
Ich kann noch drüber reden.

Macbeth III, 4:

Rosse. Steht auf, ihr Herrn, dem König ist nicht wohl.
Lady Macbeth. Bleibt sitzen, Herrn, der König ist oft so,
Und wars von Jugend an — o steht nicht auf!
Schnell geht der Anfall über; augenblicks
Ist er dann wohl. Beachtet ihr ihn viel
So reizt ihr ihn und länger währt das Uebel.

Gesundheitsregeln finden wir:

König Heinrich IV. II. 1, 2:

Falst. Ich hörte, Euer Gnaden wären krank, ich hoffe, Euer Gnaden gehen nicht ohne Erlaubniß aus . . . ich ersuche Euer Gnaden unterthänig, mit aller Sorgfalt über dero Gesundheit zu wachen.

Julius Cäsar II, 1:

Brutus. Es dient euch nicht, die zärtliche Natur
Dem rauhen kalten Morgen zu vertraun.

Ich bin nicht recht gesund und das ist alles.
Portia. Brutus ist weise: wär' er nicht gesund,
Er nähm' die Mittel wahr, um es zu werden.

Ist Brutus krank? und ist es heilsam, so
Entblößt umherzugehn und einzusaugen
Den Dunst des Morgens? Wie, ist Brutus krank
Und schleicht er vom gesunden Bett sich weg,
Der schnöden Ansteckung der Nacht zu trotzen?
Und reizet er die böse Fieberluft
Sein Uebel noch zu mehren?

Othello III, 3:

Desdemona. Es ist ja nicht für mich:
Es ist, als bät' ich dich, Handschuh zu tragen,
Dich warm zu halten, kräft'ge Kost zu nehmen,
Oder als rieth' ich dir besondre Sorgfalt
Für deine Pflege.

Auch Verwirrung im Staate; Ungunst der Zeiten vergleicht Shakespeare besonders gern mit Krankheiten:

König Johann V, 1:

Und diese Ueberschwemmung böser Säfte
Kann nur von euch allein besänftigt werden.
Drum zögert nicht: die Zeiten sind so krank,

Daß wenn man nicht sogleich Arznei verordnet
Unheilbares Verderben folgen muß.

Derselbe V, 2:

Salisb. Ich bin nicht froh, daß solch Geschwür der Zeit
Ein Pflaster in verschmähtem Aufruhr sucht
Und Einer Wunde eingefressnen Schaden
Durch viele heilet . . .

Allein so groß ist der Verderb der Zeit,
Daß wir zur Pfleg' und Heilung unsers Rechts
Zu Werk nicht können gehn . . .

(*The infection of the time:* die Ansteckung der Zeit.)

Richard II. II, 2:

Gaunt. Dein Todbett ist nicht kleiner, als dein Land.

Heinrich IV. I. IV, 1:

Ich wollte nur, die Zeit wär' schon genesen,
Eh' ihn die Krankheit hätte heimgesucht.

Heinrich IV. II. I, 1:

Sagt ihnen, er beschreit' ein blutend Land,
Das unter Bolingbroke nach Leben ächzt.

Derselbe I, 3:

Es krankt der Staat an seiner eignen Wahl,
Die gier'ge Liebe hat sich überfüllt.

Derselbe III, 1:

König. So kennt ihr nun den Körper unsers Reichs,
Wie angesteckt er ist, wie schlimme Uebel
Dem Herzen nah, gefährlich in ihm gähren.
Warwick. Noch ist es nur wie Unordnung im Körper,
Den guter Rath und wenig Arzenei
Zu seiner vor'gen Stärke bringen kann.

Es kommt die Zeit, daß arge Sünde reifend
Ausbrechen wird in Fäulniß.

Heinrich VI. I. III, 1:

Ein gift'ger Wurm ist innerlicher Zwist,
Der nagt am Innern des gemeinen Wesens.

Die jüngst erwachsne Zwietracht dieser Pairs
Brennt unter Aschen der verstellten Liebe
Und wird zuletzt in Flammen brechen aus,
Wie erst ein eiternd Glied allmählich fault,
Bis Bein und Fleisch und Sehnen fallen ab,
So wird die tücksche Zwietracht um sich fressen.

Heinrich VI. I. III, 3:

Pucelle. So sieh, sieh Frankreichs schmachtendes Erkranken;
Die Wunden sieh, die Wunden unnatürlich,
Die ihrer bangen Brust du selbst versetzt!

Ein Tropfen Bluts aus deines Landes Busen
Muß mehr dich reun, als Ströme fremden Bluts.

Richard III. III, 2:

Hast. Was giebts, was giebts in unserm Wankestaat?
Catesby. Die Welt ist schwindligt, in der That, Mylord,
Und, glaub' ich, wird auch niemals aufrecht stehn . .

Derselbe III, 7:

Buckingh. Weil bei so schläfriger Gedanken Milde . . .
Dieß edle Eiland seiner Glieder mangelt,
Entstellt sein Antlitz von der Schande Narben.

Derselbe IV, 4:

Margar. So jetzo wird der Wohlstand überreif
Und fällt in den verfaulten Schlund des Todes.

König Heinrich VIII. V, 1:

Gard. Ein erzverruchter Ketzer, eine Pest.
Die unser Land verdirbt.

Derselbe V, 2:

Dulden wir . . .
. . . . solch' schnöde Pest,
Dann, Heilkunst fahre wohl! Was wird die Folge?
Aufruhr, Empörung, allgemeine Seuche
Des ganzen Staats . . .

Hamlet I, 2:

König. Ob es unserm Herzen
Zu trauern ziemte, und dem ganzen Reich,
In Eine Stirn des Grames sich zu falten.

Derselbe I, 4:

Mar. Etwas ist faul im Staate Dänemarks.

Derselbe I, 5:

Haml. Die Zeit ist aus den Fugen: Schmach und Gram,
Daß ich zur Welt, sie einzurichten, kam!

Macbeth V, 3:

Cath. Suchen wir auf das Heil (*medecin*) des kranken Staats.

Derselbe V, 4:

Mach. Arzt, könntst du meinem Lande
Beschaun das Wasser, seine Krankheit finden
Und es zum kräft'gen frühern Wohlstand rein'gen.

Troilus und Cressida I, 3:

Ul. Und solch' ein Fieber ist's, das Troja schirmt.
Nestor. Sehr weislich hat Ulysses uns enthüllt,
Die Seuch' an welcher unsre Macht erkrankt.

Coriolanus III, 2:

Men. Wenn's nicht
Die Fieberwuth der Zeit als Mittel (*as physic*) heischte
Dem ganzen Staat . . . .

Cäsar soll (wie Cromwell, Napoleon I.) an der fallenden Sucht (Epilepsie) gelitten haben, was auch Shakespeare erwähnt.

Julius Cäsar I, 2:

Casca. Er fiel auf dem Marktplatz nieder, hatte Schaum vor dem Munde und war sprachlos.

Brutus. Das mag wohl sein: er hat die fallende Sucht.

Geisteskrankheiten.

Auf keinem Felde feiert der Genius Shakespeare's größere Triumphe als da, wo er Störungen der Seele, des Gemüthes schildert, mögen dieselben noch in die Breite dessen fallen, was man Gesundheit nennt, oder aber Krankheitsformen darstellen. Gesundheit und Krankheit haben keine genau zu zeichnenden Grenzen, durch die sie streng geschieden werden können, sie gehen im Gegentheil in einander über, sie verschwimmen. So hat auch das geistige Leben des Menschen keine unverrückbaren Zeichen, an denen erkannt werden kann, wo die Gesundheit aufhört, die Krankheit beginnt. Schon die Leidenschaften fallen nicht mehr in das Niveau des Normalen, dennoch denkt Niemand daran, heftige Liebe, Zorn, Eifersucht, Haß u. s. f. für Geisteskrankheiten zu halten, doch sagt man wohl: er ist vor Zorn, Liebe u. s. f. außer sich, verrückt. Man könnte die Leidenschaftsausbrüche recht gut geistige Fieberanfälle nennen. Shakespeare zeichnet sie sehr oft so, daß man sich versucht fühlt zu glauben, er wolle die Aehnlichkeit derselben mit Wahnsinnsanfällen vor die Augen führen. Seine Meisterschaft beruht aber darin, daß er die Ausbrüche nicht plötzlich ohne Uebergänge stattfinden läßt; er zeigt uns, wie sie sich aus persönlicher Anlage, der Erziehung, den Umständen so und nicht anders entwickeln mußten. Dasselbe thut er nun auch bei den wirklichen Geisteskrankheiten, die er uns in seinen Dramen zur Anschauung bringt. Er macht uns klar, daß nicht jeder Hans oder Kunz wahnsinnig werden kann, auch wenn er in Verhältnisse geräth, die einen Andern geisteskrank machen.

Diejenigen, welche bei Shakespeare wahnsinnig werden, zeigen schon bei ihrem ersten Auftreten eine verkehrte Anlage, wunde oder schwache Stellen im Gemüthe, das weich, sentimental oder verhärtet und egoistisch sein kann; ferner eine abnorme Reizbarkeit. Bei der großen Meisterschaft, mit welcher der Dichter gerade diese Frage behandelt, müssen wir als gewiß annehmen, daß er genaue Beobachtungen nach der Natur gemacht hat, daß ihm eine große Anzahl von Geisteskranken zu Gesicht gekommen ist, an denen er die Symptome studiren konnte. Und diese

Gelegenheit brachten die eigenthümlichen Verhältnisse der Zeit, in der er lebte, mit sich.

Wir finden diese beschrieben in König Lear, wo der verfolgte Edgar sagt:

Lear II, 3:

Ich bin bedacht,
Den allertiefsten, ärmsten Schein zu borgen,
In den die Noth den Menschen je zum Vieh
Erniedrigt. Mein Gesicht schwärz' ich mit Schlamm,
Die Lenden schürz' ich, zaus' in Knoten all'
Mein Haar und mit entschlossner Nacktheit trotz ich'
Dem Sturm und den Verfolgungen der Luft.
Die Gegend beut Vorbild und Muster mir
An Tollhausbettlern, die mit hohler Stimme
In ihre nackten, tauben Arme schlagen
Holzpflöcke, Nägel, Splitter, Rosmarin,
Und in so grausem Anblick sich in Mühlen,
Schafhürden, armen Dörfern, Meiereien,
Bald mit mondsücht'gem Fluch, bald mit Gebet
Mitleid erzwingen.

So wie Edgar nur nach gesehenen Vorbildern sich wahnsinnig zu stellen unternehmen konnte, so vermochte auch der Dichter keinen Geisteskranken so richtig wie er es thut, zu zeichnen, ohne daß er lebendige Beispiele gesehen hätte.

Wir wollen vorerst zu zeigen versuchen, wie und wodurch Geisteskrankheiten hervorgerufen werden, und indem wir uns hierbei auf den Standpunkt der heutigen Wissenschaft stellen, werden wir um so besser die Verdienste Shakespeare's würdigen lernen.

Wir verlegen ausnahmslos alle geistigen Krankheiten in das Gehirn, auch wenn sich mit allen unseren Hilfsmitteln keine in die Augen fallende Veränderung dieses Organs nachweisen läßt. Dabei soll nicht gesagt sein, daß jedes dieser Leiden im Gehirne selbst seinen Anfang genommen habe. Einflüsse, welche die Peripherie des Körpers betreffen, müssen schließlich auch das Centrum, zu welchem alle diese Eindrücke gelangen, um daselbst empfunden zu werden, in Mitleidenschaft ziehn. Es ist unmöglich, einen Normalmenschen zu construiren, der auf gewisse, ihn von außen treffende Berührungen sich in genau bestimmbarer Weise äußern müßte. Wir sehen täglich eine Menge Menschen ganz verschieden auf Eindrücke reagiren, die doch Jeden auf dieselbe Weise treffen, und doch ist es nicht gestattet, von Geistes- oder Gehirnkrankheit zu reden, selbst da, wo sich das Gefühl weit über oder unter dem allgemeinen Durchschnittspunkte äußert. Doch nennen wir krankhafte Reizbarkeit des Gehirns den Zustand, bei welchem Schmerzen, unangenehme Zustände heftiger, als es sich gehört, empfunden werden, von besonders aufgeregter,

psychischer Stimmung gefolgt sind. Der Kranke wird von ungerechtfertigtem Mißtrauen, von Furcht vor Unglück und Untergang gepeinigt. Er fühlt sich ohne Ursache unglücklich, sieht stets Unheil voraus, er hat Weltschmerz. Dabei ist er rathlos und willenlos, unthätig, sich selbst zu helfen, nur erfinderisch in Grillen und Launen, die oft zu tobsuchtähnlichen Ausbrüchen sich steigern können. Das Gemüth ist entweder weich und sentimental oder verhärtet und egoistisch. Daher ist häufige und reichliche Thränenabsonderung ein gewöhnliches Symptom.

Diese abnorme Reizbarkeit des Gehirns kann leicht durch besondere Einflüsse in wirkliche Geisteskrankheit übergehn. Wir sehen ab von psychischer Verwirrung, welche sich in vorübergehenden Anfällen äußert und besprechen nur die fortschreitende Seelenstörung. Ebensowohl durch Gemüthsverweichlichung wie durch fortwährende Widerwärtigkeiten, welche das Geschick ausübt, kann die Krankheit verursacht werden. Wer nicht an Hindernisse gewöhnt ist, wer stets seine Wünsche hat in Erfüllung gehen sehn, ist ebenso gefährdet, wie Derjenige, auf den fortwährend Sorgen, Kümmernisse, vernichtete Hoffnungen drücken. Sentimentalität des Gemüths, unter der übrigens oft genug Egoismus verborgen liegt, kann ebensogut Ursache zu Geisteskrankheit abgeben wie die Rohheit des Gemüthes. Stets sind es die Extreme, welche am meisten gefährden. Die von außen kommenden Reize, welche die Nerven treffen, erfahren im Ganglienkörper Hemmung, die lebendige Kraft wird hier in Spannkraft umgewandelt. Je stärker die Verdichtung im Ganglienkörper, desto heftiger ist die Schmerzempfindung, wenn der Ganglienkörper ein empfindender ist. Im psychischen Ganglienkörper entsteht psychischer Schmerz: Melancholie. Reizbare, leidenschaftliche Menschen, sowie die, des moralischen Haltes entbehrenden, sind gleich sehr zu Seelenstörungen geneigt. Kopfverletzungen, Krankheiten des Schädels, des Gehirns und seiner Häute gehen oft Geisteskrankheiten voraus. Gereiztheit, Launenhaftigkeit, Boshaftigkeit sind oft die ersten Symptome; den Anfang der entschiedenen Geistesverwirrung aber bezeichnet die gedrückte, schmerzerfüllte Gemüthsstimmung: Schwermuth (Melancholie). Melancholie ist der Ausdruck der Anhäufung von Spannkräften und ihren Folgen im psychischen Organe, im psychischen Reflexbogen des großen Gehirns; sie ist die Herrschaft psychischer Spannungen. Aus der Anhäufung der Spannkräfte erklären sich leicht die explosiven Handlungen, die der Melancholische begeht. Selbst wenn großes Unglück das Gemüth betroffen hat, kann sich doch der geistig Gesunde aufraffen, den Schmerz darüber verwinden; die Traurigkeit des Melancholischen aber ist bleibend und durch keinen Trost hinwegzuschaffen. Oft weiß derselbe keinen Grund, warum er traurig ist, aber er ist empfindlich gegen Berührung mit

Menschen, deßwegen flieht er sie. Dabei kann der Kranke im Uebrigen ganz vernünftig denken und handeln; ja er vermag oft seinen Schwermuthswahn mit der größten Energie und Schlauheit zu verstecken, wie Hunderte von melancholisch-wahnsinnigen Selbstmördern beweisen, die während ihres Lebens nichts Auffallendes bemerken ließen, und nur durch ihre hinterlassenen Schriften einen Einblick in ein lang durchkämpftes Leiden gestatten.[1]) Dasselbe zeigt sich bei so vielen jener Melancholiker, die plötzlich ihr Liebstes, ihre Kinder ermorden, die kein Zeuge vorher geistesgestört gekannt hat und die seit Langem an dem Wahne leiden, mit ihren Kindern verhungern zu müssen. Der an Schwermuthswahne Leidende ist meistens durch große Willenlosigkeit, eine grenzenlose Unentschlossenheit (*abulie*) ausgezeichnet, oft aber kommt er doch nach langem Kämpfen zu einem Entschlusse, seinem vermeintlich unerträglichen Zustande ein Ende zu machen, und dieser Entschluss ist oft der entsetzlichste: seine Kinder, oder sich selbst zu tödten.

Wo nicht Genesung oder Tod eintritt, entwickelt sich die Schwermuth zu anderen Geistesstörungen und zwar zu exaltirten maniakalischen Formen, die man exaltirte Verrücktheit, Narrheit, exaltirte Sinnesdelirien, exaltirten Wahnsinn, Tollheit, nach ihren verschiedenen Aeusserungen nennt. Die Manie ist der Ausdruck einer mehr oder minder unbedingten Herrschaft bloß lebendiger Kräfte. Die Leitungswiderstände, welche die Melancholie nach sich zogen, sind sehr vermindert, vielleicht gänzlich weggefallen. Jeder Reiz geht nur wenig gehemmt hindurch, deßhalb nicht mehr psychische Schmerzzustände, wohl aber das ewig bewegte Wesen des *maniacus,* jene merkwürdige Gemüthsstimmung, welche heiter, wohlig erscheint. Bei den exaltirten Sinnesdelirien wird der Kranke von Wahnvorstellungen in Besitz genommen, er lebt in einer andern Welt. Die Narrheit äußert sich durch Reden, Declamiren über Wahnvorstellungen, die besonders eine Ueberhebung der eigenen Person zum Grunde haben. Die Tollheit wird durch überschwengliche Planmacherei und Begehrlichkeit, die auf Ueberschätzung der eigenen Person beruht, ausgezeichnet. Der Kranke hält sich für übermäßig reich, für ein bevorzugtes Wesen, für einen Gott. Sein Benehmen ist hochmüthig, aber meist heiter und aufgeräumt. Nicht selten tritt vollendete Tobsucht ein.

Kommt es nicht zur Heilung, oder zum tödtlichen Ausgange, so kann die Geisteskrankheit sich in partielle Verrücktheit verwandeln. Die Exaltation läßt nach, einzelne Gebiete des Denkens und Empfindens hellen sich wieder auf, aber eine Seite bleibt dunkel und bildet die Unterlage eines fixen Wahnes, einer Monomanie.

---

[1]) Casper, Handbuch der gerichtl. Med.

Die Seelenstörungen sind nicht isolirte Symptomencomplexe, sondern bewegliche psychische Zustände, welche sich in gesetzmäßiger Weise zusammensetzen und ablösen, dabei aber miteinander denselben Proceß bilden. Melancholie und Manie, Wahnsinn und Blödsinn sind nicht getrennte Krankheitsformen, sondern vielmehr Stadien eines typischen großen Grundprocesses: der Psychoneurose. Die Geistesstörung stellt eine trophische Hirnneurose dar und zwar findet der ernährungsstörende Einfluß auf dem Wege directer Sympathicusaffection auf die psychischen Elemente statt.

Dieß ist in kurzen Worten der Stand der heutigen Lehre von den Seelenstörungen. Die frühere Medicin enthält nur sparsame Notizen über diesen Theil der Pathologie, der erst zu Ende des vorigen Jahrhunderts wissenschaftlich bearbeitet wurde. Es ist noch nicht gar lange her, daß Geisteskranke als vom Teufel besessen angesehen und gleich Verbrechern auf das Unmenschlichste in schrecklichen Gefängnissen behandelt wurden. Erst seitdem man einsehen lernte, daß auch die Geisteskrankheiten eine somatische Grundlage in dem erkrankten Gehirn besitzen, begann ein humaneres Verfahren in der Pflege und Behandlung der Irren. Guislain war es besonders, der in seinem 1835 erschienenen Buche (*Traité sur les phrénopathies ou doctrine nouvelle des maladies mentales*) die Geistesstörungen als wesentliche Gehirnkrankheiten hinstellte und den Ausgangspunkt des Leidens mit Recht in die schmerzhaften Affectionen (die Melancholie) verwies. Zeller aber war der erste, der die, bisher als verschiedene Species krankhafter Zustände angesehenen, Formen der Geistesstörung als Stadien oder Entwickelungsstufen eines und desselben Processes aussprach. Um Shakespeare's Größe auf diesem Felde ganz zu begreifen, müssen wir uns diese geschichtlichen Thatsachen besonders einprägen.

Wir beginnen mit den Beispielen aus den Dramen Shakespeare's, welche durch leidenschaftliche Ausbrüche so nahe an Verrücktheit streifen, daß der Dichter selbst die Aehnlichkeit durch verschiedene Aussprüche zugiebt. Der Erste, den wir nennen, ist Heinrich Percy, genannt Heißsporn, in König Heinrich IV. Theil I. Er ist verzogen durch seinen Vater und seinen Oheim, verwöhnt durch große Erfolge, die er schon in früher Jugend errungen hat:

Heinrich IV. I. II, 4:

> *Prinz Heinrich* . . . . Ich bin noch nicht so gesinnt wie Percy, der Heißsporn des Nordens, der euch sechs bis sieben Dutzend Schotten zum Frühstück umbringt, sich die Hände wäscht und zu seiner Frau sagt: 'Pfui, über dieß stille Leben! Ich muß zu thun haben.' — 'O, mein Herzens-Heinrich,' sagt sie, 'wie viele hast du heute umgebracht?' — 'Gebt meinem Rappen zu saufen,' sagt er, und eine Stunde darauf antwortete er: 'Ein Stücker vierzehn; Bagatell! Bagatell!' —

Akt III, 3:

König. Dreimal schlug Heißsporn, dieser Mars in Windeln,
Dieß Heldenkind, in seinen Unternehmen
Den großen Douglas . . .

Dieß brachte ihn dahin, daß er keinen Widerspruch, kein Kreuzen seines Eigensinns vertragen kann. Der König verlangt von ihm die Auslieferung der in der letzten Schlacht gemachten Gefangenen, da ruft er aus:

Akt I, 3:

Und wenn der Teufel selber kommt und brüllt nach ihnen
Schick' ich sie nicht; — ich will gleich hinterdrein
Und ihm das sagen, so mein Herz erleichtern,
Und wär's auch mit Gefahr für meinen Kopf.

Taub für Alles, was sein Vater, sein Oheim ihm vorstellen, wüthet er in ähnlicher Weise fort, so daß sein Vater selbst sagt:

Der König machte euren Neffen toll.
Und *Worcester.* Er stellt sich eine Welt von Bildern vor,
Doch nicht die Form deß, was er merken sollte.
Northumberland. Ei, welch' ein bremsgestochner, jäher Thor
Bist du, in diese Weiberwuth zu fallen,
Dein Ohr nur deiner eignen Zunge fesselnd?

Seine eigene Frau urtheilt über ihn:

Akt II, 3:

O, du tollköpfiger Affe!
Ein Wiesel hat so viele Grillen nicht,
Als die dich plagen.

Prinz Heinrich, Akt II, 4:

Der bewußte tolle Kerl aus dem Norden, Percy — —

In dem Gespräche mit seinem Verbündeten Owen Glendower Akt III, 1. giebt Percy seiner Leidenschaftlichkeit, seinem Eigensinne, der keinen Widerspruch duldet, aber jedem Anderen widerspricht, freien Lauf. Lady Percy sagt: ihr seid ganz von Launen regiert.

Worcester. Fürwahr, Mylord, ihr seid zu tadelsüchtig . . .
Ihr müßt durchaus den Fehl verbessern lernen . . .

Voll Selbstüberschätzung stürzt er sich in den Kampf mit der überlegenen Macht des Königs, die er noch größer wünscht.

Akt IV, 2:

Wie hoch mag sich des Königs Macht belaufen?
Vernon. Auf dreißigtausend.
Percy. Laßt es vierzig sein.

Das Urtheil Worcester's über Percy lautet:

Akt V, 2:

Des Neffen Fehltritt kann vergessen werden,
Denn hitzig Blut entschuldigt ihn und Jugend,

Und ein als Vorrecht beigelegter Name,
Ein schwindelköpf'ger Heißsporn jähen Muthes.
All' seine Sünden fallen auf mein Haupt
Und seines Vaters; wir erzogen ihn,
Und da von uns ihm die Verderbniß kam,
So büßen wir, als Quell von allem, alles.

Und König Heinrich IV. II. I, 3:

So führt er, voll von großen Einbildungen,
Dem Wahnwitz eigen, seine Macht zum Tod,
Und stürzte blindlings sich in das Verderben.

Der Zweite, dessen Leidenschaftlichkeit an Wahnsinn grenzt, der, vielleicht durch verkehrte Erziehung, vielleicht durch krankhafte Reizbarkeit zu geistiger Störung disponirt ist, bei dem sich Anfänge derselben vielleicht schon entwickelt haben, ist Romeo in 'Romeo und Julia'. Er wird mit folgenden Worten, die ganz deutlich auf Melancholie hinweisen, geschildert:

Romeo und Julia I, 1:

Benvolio. Schon eine Stunde, Gräfin, eh' im Ost
Die heil'ge Sonn' aus gold'nem Fenster schaute,
Trieb mich ein irrer Sinn ins Feld hinaus.
Dort, in dem Schatten des Kastanienhains,
Der vor der Stadt gen Westen sich verbreitet,
Sah ich, so früh schon wandelnd, euren Sohn.
Ich wollt' ihm nahn, er aber nahm mich wahr
Und stahl sich tiefer in des Waldes Dickicht.
Ich maß sein Inn'res nach dem meinen ab,
Das in der Einsamkeit am regsten lebt,
Ging meiner Laune nach, ließ seine gehn,
Und gern vermied ich ihn, der gern mich floh.

Montague. Schon manchen Morgen ward er dort gesehn,
Wie er den frischen Thau durch Thränen mehrte,
Und, tief erseufzend, Wolk' an Wolke drängte.
Allein sobald im fernsten Ost die Sonne,
Die allerfreu'nde, von Auroras Bett
Den Schattenvorhang wegzuziehn beginnt,
Stiehlt vor dem Licht mein finst'rer Sohn sich heim,
Und sperrt sich einsam in sein Kämmerlein,
Verschließt dem schönen Tageslicht die Fenster,
Und schaffet künstlich Nacht um sich herum.
In schwarzes Mißgeschick wird er sich träumen,
Weiß guter Rath den Grund nicht wegzuräumen.

Benvolio. Lagt ihr ihm jemals schon deßwegen an?

Montague. Ich selbst sowohl als mancher andre Freund.
Doch er, der eignen Neigungen Vertrauter,
Ist gegen sich, wie treu will ich nicht sagen,
Doch so geheim und in sich selbst gekehrt,

So unergründlich forschendem Bemüh'n,
Wie eine Knospe, die ein Wurm zernagt,
Eh' sie der Luft ihr zartes Laub entfalten
Und ihren Reiz der Sonne weihen kann.
Erführen wir, woher sein Leid entsteht,
Wir heilten es so gern, als wir's erspäht.

Wer findet in dieser Beschreibung nicht alle Zeichen der Melancholie, die wir so oft als Weltschmerz gerade bei der Jugend finden, an der selbst ein Goethe als Jüngling in so hohem Grade litt, daß er mit Selbstmordgedanken umging? Der Hang zur Einsamkeit, die Menschenscheu, die reichlichen Thränen, die Sorgfalt mit der er sucht den Grund seiner Schwermuth zu verbergen, Alles zeichnet den Romeo als Melancholiker.

Seine Liebe nennt Romeo selbst:

verständ'ge Raserei
Und ekle Gall' und süße Spezerei.

Akt I, 4 sagt er:

mich drückt ein Herz von Blei
Zu Boden, daß ich kaum mich regen kann.

Wie alle Melancholiker wird er von Furcht vor Unglück und Untergang geplagt:

mein Herz erbangt
Und ahnet ein Verhängniß, welches, noch
Verborgen in den Sternen, heute Nacht
Bei dieser Lustbarkeit den furchtbarn Zeitlauf
Beginnen und das Ziel des läst'gen Lebens,
Das meine Brust verschließt, mir kürzen wird
Durch irgend einen Frevel frühen Tods.

Die Ueberschwenglichkeit der Rede, zu welcher die Liebe zu Julia den Romeo hinreißt, wollen wir für ein Zeichen gelten lassen, welches man an jedem Verliebten findet. Ein wahrer Paroxysmus des Wahnsinns aber kann die Art und Weise, mit der er die Nachricht seiner Verbannung aufnimmt, genannt werden. Er ist taub für alle Tröstungen des Mönchs, er wüthet, rauft sich das Haar und wie ein verzogenes Kind, dem man sein Spielzeug genommen hat, wirft er sich auf den Boden, er zieht den Degen mit den Worten:

O saget mir, in welchem schnöden Theil
Beherbergt dieß Gerippe meinen Namen?
Sag', daß ich den verhaßten Sitz verwüste.

Welchen Eindruck er auf den Mönch hierdurch macht, beweisen dessen Worte:

Du kindisch blöder Mann, hör' doch ein Wort!

Nun seh' ich wohl, Wahnsinnige sind taub.

Was für ein starrer Sinn!

Halt' ein die tolle Hand! Bist du ein Mann?
Dein Aeußres ruft, du seist es; deine Thränen
Sind weibisch, deine wilden Thaten zeugen
Von eines Thieres unvernünft'ger Wuth.
Entartet Weib in äußrer Mannesart!
Entstelltes Thier, in beiden nur verstellt!
Ich staun' ob dir: bei meinem heil'gen Orden!
Ich glaubte, dein Gemüth sei bessern Stoffs.

Du schändest deine Bildung, deine Liebe
Und deinen Witz. O pfui! Gleich einem Wuchrer
Hast du an allem Ueberfluß und brauchst
Doch nichst davon zu seinem ächten Zweck.

Eine Wachsgepräg' ist deine edle Bildung
Wenn sie der Kraft des Manns abtrünnig wird.

Wie ein ungezognes laun'sches Mädchen
Schmollst du mit deinem Glück und deiner Liebe;
O hüte dich, denn solche sterben elend.

Daß ein wie Romeo angelegter Mensch durch die Nachricht vom Tode seiner Geliebten in Verzweiflung gerathen, Selbstmordgedanken fassen und ausführen mußte, ist uns durch den Dichter auf das bewundernswürdigste wahrscheinlich gemacht; die vorausgegangene Charakterzeichnung Romeo's hat uns davon überzeugt. Derselbe Romeo, den sein Verbannungsurtheil in einen solchen Wuthparoxysmus versetzte, daß er sich auf den Boden warf und sich zu erstechen suchte, kann auf die Nachricht vom Tode seiner Geliebten, von der er nun auf ewig getrennt ist, während die Verbannung ihn nur zeitlich trennte, unmöglich anders als mit Selbstmord antworten.

Was Julia betrifft, so können wir nicht unerwähnt lassen, daß nach unserer Meinung der Dichter ihre fehlerhafte Erziehung uns in der Person der Amme verkörpern wollte. Durch dieses Weib, welches sich nicht scheut, in Gegenwart der kaum erwachsenen Jungfrau schlüpfrige Anspielungen zu machen; die bereit ist, ihr jeden Wunsch zu erfüllen, ist Julia frühreif, eigenwillig geworden; ihr fehlt der sittliche Halt, um den Eingebungen des Augenblicks widerstehen zu können und ohne Ueberlegung stürzt sie sich in Verderben und vorzeitigen Tod. Man hat Romeo und Julia das hohe Lied der Liebe genannt, sollte Shakespeare nicht vielmehr die Absicht gehabt haben, eine Warnung zu geben? Erziehung, Gemüthsstimmung dieser beiden Liebenden, die das Schicksal zusammen führte, sind sicher nicht das, was wir gesund nennen können.[1])

Der Dritte, dessen Leidenschaftlichkeit und Starrsinn an Verrücktheit

[1]) Ich zweifle, daß Shakespeare so doctrinär reflectirt habe. D. R.

grenzen, ist Coriolanus. Seine Mutter hat von seiner Kindheit an seinen Stolz genährt, ihm Verachtung gegen die Plebejer eingeimpft. Er sagt darüber:

Akt III, 2:

Mich wundert, daß die Mutter
Mein Thun nicht billigt, die doch lump'ge Sclaven
Sie stets genannt; Geschöpfe, nur gemacht,
Daß sie mit Pfenn'gen schachern; baarhaupt stehn
In der Versammlung, gähnen, staunen, schweigen,
Wenn Einer meines Ranges sich erhebt . . .

Er vernichtet selbst sein Glück, da er es nicht über sich gewinnen kann, die Gunst des Volkes mit freundlichen Worten zu begehren.

Akt III, 3:

Einmal in Wuth, nie lenkt er
Zur Mäßigung zurück, dann spricht er aus,
Was er im Herzen hat; genug ist dort
Was uns von selbst hilft, ihm den Hals zu brechen.

Von diesen an der Grenze der Gesundheit stehenden Fällen wenden wir uns zu denjenigen, welche nach den deutlichen Worten des Dichters Geisteskrankheiten zur Anschauung bringen. In König Johann wird gemeldet, daß Constanze, die Wittwe Gottfrieds und Mutter Arthurs, in Raserei gestorben sei. Wir sehen ihr Ende nicht, wohl aber den Beginn ihrer Krankheit. Ihr Gemahl Gottfried war der Bruder des Königs Richard Löwenherz von England und der nächste Thronerbe, da Richard kinderlos war. Mit seinem Tode ging sein Recht über auf den Sohn, welchen er von Constanze hatte, Arthur von Bretagne; Richard aber ernannte mit Uebergehung des letzteren seinen Bruder Johann, den Oheim Arthurs, zum Nachfolger auf dem Throne von England. Philipp, König von Frankreich, übernimmt es, das Recht Arthurs zu verfechten. Constanze erscheint uns nun gleich von Anfang an als ein leidenschaftliches Weib, welches mit König Johann und dessen Mutter Eleonore in heftigen Zank geräth, so daß ihr eigener Beschützer König Philipp ihr zurufen muß:

Still, Fürstin, oder mäßigt besser euch . . .

Der Kummer über die Beraubung, welche ihr Sohn erlitten hat, die Kränkung, welche ihr Ehrgeiz, ihre Mutterliebe dadurch empfindet, daß ein Anderer die Krone trägt, welche ihrem Sohne zukäme, nagen an ihrer Gesundheit. Sie leidet schon an Melancholie, denn sie sagt:

Akt III, 1:

Denn ich bin krank, empfänglich für die Furcht,
Von Leid bedrängt und also voller Furcht,
Bin Wittwe, gattenlos, ein Raub der Furcht.

Die Hoffnung, durch Philipps von Frankreich Hilfe das Recht ihres Sohnes zu erkämpfen, schlägt ihr fehl. Als ihr gemeldet wird, daß ihr

Beschützer mit dem Usurpator Frieden geschlossen habe, bricht sie in einen Paroxysmus überschwenglicher Klagen aus, der eine ganz und gar melancholische Färbung hat. Trotzdem der Besitz ihres Sohnes sie trösten und aufrecht erhalten könnte, trotzdem er und sie, wenn er auch nicht König von England wird, doch ein von Millionen beneidetes Loos haben, ist sie unzugänglich für verständige Gründe und erklärt ihren Gram für so groß, daß nur 'die weite feste Erde ihn stützen kann.' Mit diesen Worten wirft sie sich verzweiflungsvoll auf den Boden. Daß sie dann, als ihr Sohn Arthur von seinem schlimmsten Feinde König Johann gefangen genommen wird, allen Halt verliert, kann nach dem Vorausgegangenen nicht Wunder nehmen.

Man nennt sie

Akt III, 4:

Ein Grab für eine Seele,
Das wider Willen hält den ew'gen Geist
Im schnöden Kerker des bedrängten Odems.

Sie, die schon früher gegen beruhigende Worte unzugänglich war, als ihr Unglück nur in ihrer Einbildung beruhte, ruft jetzt aus:

Nein, allen Trost verschmäh' ich, alle Hilfe,
Bis auf den letzten Trost, die wahre Hilfe,
Tod! Tod!

Mit Recht erwidert ihr Pandulpho:

Fürstin, ihr redet Tollheit und nicht Gram.

Daß Constanze mit beredter Zunge zu beweisen sucht, sie sei nicht toll, ist ein Symptom, welches sich oft genug bei geistig Gestörten findet. Der Dichter, welcher erzählt, daß sie in Raserei gestorben sei, wußte recht gut, daß dem höchsten Stadium vollendeter Zerrüttung Zustände vorausgehen, die noch einige Aehnlichkeit mit Gesundheit haben. Er wollte uns überhaupt zeigen, daß eine an Raserei Sterbende vorher erst die niederen Grade auf der Scala der Geistesstörung durchmacht, ehe sie die höchsten erreicht, und daß die verschiedenen Aeußerungen geistiger Krankheit nur verschiedene Stadien eines und desselben Processes sind.

Prinz Hamlet, dessen Seelenzustand wir nun besprechen wollen, ist schon vielen Forschern ein Problem gewesen, dessen Lösung schwer erschien. Nach den Thatsachen, welche wir über Geisteskrankheiten wissen, können wir nur zu dem Schlusse kommen, daß Hamlet nicht geistig gestört bloß scheinen will, sondern daß er es wirklich ist. Denn schon bevor ihm der Geist seines Vaters erschienen ist und ihm das Verbrechen des Oheims mit der Aufforderung zur Rache enthüllt hat, tritt Hamlet als ein entschieden Melancholischer vor unsere Augen. Daß sein Vater gestorben ist, daß seine Mutter kurz nach diesem Trauerfalle seinen Oheim geehelicht hat, ist sicher kein Grund, daß ein junger Mann, ein Prinz,

stete Trauer, Ekel am Leben zeigen und Selbstmordgedanken hegen müsse. Es heißt von ihm

Hamlet Akt I, 2:

Wie, hängen stets noch Wolken über euch?

Wirf, guter Hamlet, ab die nächt'ge Farbe
Und laß dein Aug' als Freund auf Dänemark sehn.
Such nicht beständig mit gesenkten Wimpern
Nach deinem edlen Vater in den Staub.

Hamlet sagt von sich selbst:

Was über allen Schein trag' ich in mir;
All' dieß ist nur des Kummers Kleid und Zier.

Er ist ganz durchdrungen von Schwermuth, er würde es auch sein, wenn der Tod seines Vaters nicht erfolgt wäre, den er nun zum einzigen Grunde seines Kummers machen will. Am allerdeutlichsten für seinen krankhaften Seelenzustand spricht sein Monolog, den er hält, ehe ihm der Geist erschienen ist:

Akt I, 2:

O schmölze doch dieß allzufeste Fleisch,
Zerging' und löst' in einen Thau sich auf!
Oder hätte nicht der Ew'ge sein Gebot
Gerichtet gegen Selbstmord! — O Gott! o Gott!
Wie ekel, schaal und flach und unersprießlich
Scheint mir das ganze Treiben dieser Welt!
Pfui! pfui darüber! 's ist ein wüster Garten,
Der auf in Samen schießt; verworfnes Unkraut
Erfüllt ihn gänzlich . . .

Ist dieß wohl die Sprache eines geistig gesunden Jünglings? Daß bei Geisteskranken Hallucinationen sehr gewöhnlich sind, war gewiß auch unserm Dichter bekannt. Es werden Bilder gesehen, Töne gehört, ohne daß äußere Objecte vorhanden sind, denen diese Sinnesempfindungen entsprechen. Zwar wird das Gespenst, der Geist des alten Hamlet, auch von Anderen gesehen,[1]) aber wir möchten doch glauben, Shakespeare habe eine Hallucination, durch die der erregte Hamlet Das wirklich zu hören glaubte, was schon lange als Verdacht in seiner Seele wirkte, im Sinne gehabt. Wie erklärt man sonst die Worte des Horatio:

Er kommt ganz außer sich vor Einbildung?
(He waxes desperate with imagination.)

Diejenigen, welche in Hamlet nur einen sich irrsinnig Stellenden, keinen wirklich Geisteskranken, erkennen wollen, führen die Worte Hamlets für sich an:

---

[1]) Daß Horatio das *alter Ego* des Hamlet sei, ist schon von Anderen ausgesprochen worden.

Hier, wie vorhin, schwört mir, so Gott euch helfe,
Wie fremd und seltsam ich mich nehmen mag,
Da mirs vielleicht in Zukunft dienlich scheint,
Ein wunderliches Wesen anzulegen . . .

Daß Hamlet selbst sich nicht für geistig gestört hält, spricht aber am allerwenigsten dafür, daß er es nicht wirklich sei. Zu viele Zeichen, die seinen krankhaften Seelenzustand klar machen, treten hinzu, als daß man daran zweifeln könnte. So seine Willenlosigkeit, die ihn zu keinem Entschlusse kommen läßt, auf welche Weise er die Rache gegen seinen Oheim auszuführen habe. Die Art und Weise, wie er sich gegen die von ihm geliebte Ophelia benimmt; seine Menschenscheu; seine Zerstreutheit, die ihn sogar vergessen läßt, daß er des Laertes Vater getödtet, die Schwester in Wahnsinn und Tod getrieben hat: das sind Symptome, die deutlich genug sprechen. Dazu unterstützen uns Hamlets eigene Worte, sowie die Urtheile seiner Umgebung, welche doch unmöglich so ganz und gar von ihm getäuscht werden konnte.

Akt II, 1:

Ophelia. Als ich in meinem Zimmer ruht', auf einmal
Prinz Hamlet — mit ganz aufgerissnem Wamms,
Kein Hut auf seinem Kopf, die Strümpfe schmutzig,
Und losgebunden auf den Knöcheln hängend:
Bleich wie sein Hemde, schlotternd mit den Knie'n;
Mit einem Blick, von Jammer so erfüllt,
Als wär' er aus der Hölle losgelassen,
Um Gräuel kund zu thun — so tritt er vor mich . . .

Er griff mich bei der Hand und hielt mich fest,
Dann lehnt' er sich zurück, so lang sein Arm;
Und mit der andern Hand so über'm Auge,
Betrachtet er so prüfend mein Gesicht,
Als wollt' er's zeichnen. Lange stand er so;
Zuletzt ein wenig schüttelnd meine Hand,
Und dreimal hin und her den Kopf so wägend,
Holt' er solch' einen bangen tiefen Seufzer,
Als sollt' er seinen ganzen Bau zertrümmern,
Und endigen sein Dasein. Dieß gethan,
Läßt er mich gehn; und über seine Schultern
Den Kopf zurückgedreht, schien er den Weg
Zu finden ohne seine Augen; denn
Er ging zur Thür hinaus ohn' ihre Hilfe
Und wandte bis zuletzt ihr Licht auf mich . . .

Seinen Ueberdruß am Leben, sein Grübeln über Selbstmordgedanken spricht Hamlet im dritten Monologe von neuem aus.

Akt III, 1:

. . . zu wissen, daß ein Schlaf
Das Herzweh und die tausend Stöße endet
Die unsers Fleisches Erbtheil — 's ist ein Ziel
Aufs innigste zu wünschen . . .

Nur ein geistig Gestörter kann ein zartes Wesen, das er einst geliebt hat, so roh behandeln wie Hamlet die Ophelia in der ersten Scene des dritten Aktes. Als Ausflüsse geistiger Krankheit faßt auch Ophelia die Beleidigungen, mit denen er sie überschüttet, auf, denn sie ruft aus:

O hilf ihm, güt'ger Himmel! —
Himmlische Mächte stellt ihn wieder her!

O welch' ein edler Geist ist hier gestört!
Des Hofmanns Auge, des Gelehrten Zunge,
Des Kriegers Arm, des Staates Blum' und Hoffnung,
Der Sitte Spiegel und der Bildung Muster,
Das Merkziel der Betrachter: ganz, ganz hin! . . .

ich sehe
Die edle hochgebietende Vernunft
Misstönend wie verstimmte Glocken jetzt,
Dieß hohe Bild, die Züge blüh'nder Jugend
Durch Schwärmerei zerrüttet . . . .

Warum auch sollte sich Hamlet seiner Rache wegen verrückt stellen, da er doch seine Pläne viel leichter ausführen konnte, wenn er ruhig dahin lebte, ohne Aller Augen auf sich zu ziehn? Wir sind der Meinung, daß dem Dichter einer jener Geisteskranken vorschwebte, den die fixe Idee eines Verbrechens plagt. Als im dritten Akte, Sc. 4 Hamlet mit seiner Mutter verhandelt, hat die Erscheinung des Geistes ganz genau den Charakter einer Hallucination, welche der wahnbethörte Hamlet hat, während seine gesunde Mutter nicht das mindeste von einem aus dem Grabe gestiegenen Geiste sieht oder hört. Sie bemerkt nur seine Aufregung, sie vernimmt seine Worte, die er in das Leere richtet und ruft aus:

Weh' mir! er ist verrückt. —

Auf Hamlets Frage: Wie ist euch, Mutter? antwortet sie:

Ach, wie ist denn euch,
Daß ihr die Augen heftet auf das Leere,
Und redet mit der körperlosen Luft?
Wild blitzen eure Geister aus den Augen
Und wie ein schlafend Heer beim Waffenlärm,
Sträubt euer liegend Haar sich als lebendig
Empor und steht zu Berg. O lieber Sohn
Spreng' auf die Hitz' und Flamme deines Uebels
Abkühlende Geduld! Wo schaust du hin?

Das Bild seines königlichen Vaters hängt im Zimmer; während er seinen Blick auf dasselbe richtet, spiegelt ihm sein gestörter Geist vor, daß es sich bewege und mit ihm spreche. Das ist die Meinung des Dichters. Wenn auch Hamlet mit seiner Mutter scheinbar vernünftig verhandelt, ja selbst sagt, 'daß er in keiner wahren Tollheit sei, nur toll aus List', wir dürfen uns nicht dadurch bestimmen lassen, ihn für geistig gesund zu nehmen, da es Geisteskranken eigen ist, für ihre Gesundheit mit Aufwendung aller Rednerkunst zu sprechen. Anderentheils wird diese Aeußerung von Hamlet selbst widerlegt, denn er sagt: 'bei meiner Schwachheit und Melancholie' Akt II, 2. Ferner Akt V, 2:

> Gewährt Verzeihung, Herr; ich that euch Unrecht,
> Allein verzeiht um eurer Ehre willen.
> Der Kreis hier weiß, ihr hörtets auch gewiß,
> Wie ich mit schwerem Trübsinn bin geplagt.
> Was ich gethan,
> Das die Natur in euch, die Ehr' und Sitte
> Hart aufgeregt, erklär' ich hier für Wahnsinn.
> Wars Hamlet, der Laertes kränkte? Nein.
> Wenn Hamlet von sich selbst geschieden ist,
> Und weil er nicht er selbst, Laertes kränkt,
> Dann thut es Hamlet nicht, Hamlet verläugnets.
> Wer thut es denn? Sein Wahnsinn. Ist es so,
> So ist er ja auf der gekränkten Seite:
> Sein Wahnsinn ist des armen Hamlet Feind.

Nur ein Verrückter kann bei kaltem Blute bleiben, ja triumphiren, wenn er wie Hamlet den Vater Derjenigen, die er geliebt hat, tödtet: einen alten, vielgeschäftigen, aber doch nicht bösartigen Mann. Erst als der Paroxysmus der Exaltation vorüber ist 'weint er um das Geschehene', er fällt in seine alte Schwermuth zurück.

Die Schlauheit, mit der Hamlet des Königs Pläne erräth und sie zunichte macht, indem er Rosenkranz und Güldenstern mit der größten Gefühllosigkeit in den Tod schickt, ist nichts ungewöhnliches bei Geisteskranken. So erzählt Casper (ger. Medicin I. Thl.) von dem im Schwermuthswahne durch Gnieser begangenen Morde eines Knaben und weist darauf hin, wie der melancholische Kranke, welcher aus Lebensüberdruß hingerichtet sein wollte, alle Vorbereitungen zu der schrecklichen That mit der größten Umsicht getroffen hatte. Geisteskranke können außer Allem was ihren Wahn betrifft sehr bevorzugt sein, sie zeichnen sich oft durch rücksichtslosen Witz, durch Sarkasmus aus. Ein selten fehlender Begleiter geistiger Störung ist Zerstreutheit, Vergeßlichkeit und diese ist dem Hamlet im reichsten Maaße eigen. Als er den Laertes als Leidtragenden bei dem Leichenbegängnisse seiner Schwester erblickt, denkt

er mit keiner Silbe daran, daß er den Vater desselben umgebracht hat; er sagt nur:

Das ist Laertes,
Ein edler junger Mann.

Die Nachricht, daß es Ophelia sei, welche hier beerdigt wird, erinnert ihn nicht an all' das Unheil, das er über sie und ihre Familie gebracht hat; er geräth in Wuth, weil er den Laertes klagen hört. Wie wenig ihm beifällt, daß Laertes Grund habe, ihn zu hassen, beweisen die Worte:

Was ist der Grund, daß ihr mir so begegnet?
Ich liebt' euch immer, doch es macht nichts aus;
Laßt Herkuln selber nach Vermögen thun,
Die Katze maut, der Hund will doch nicht ruhn.

Das Urtheil der Königin lautet ganz richtig:

Dieß ist bloß Wahnsinn,
So tobt der Anfall eine Weil' in ihm,
Doch gleich geduldig wie das Taubenweibchen,
Wenn sie ihr goldnes Paar hat ausgebrütet,
Senkt seine Ruh die Flügel.

Auch als Hamlet mit Laertes zum Fechten antritt, gedenkt er nur ihrer letzten Begegnung, die sie ausfechten wollen und entschuldigt sich mit seinem Wahnsinn. Mit keinem Laute denkt er daran, daß Laertes in ihm den Mörder seines Vaters sehn, und also diesen das heiligste Gefühl zur Rache anfeuern müsse. Shakespeare glaubte, daß Sterbenden und den zum Tode Geweihten in den letzten Momenten ihres Lebens Hellsichtigkeit gewährt würde; vielleicht erscheint deßhalb auch Hamlet in einem anderen Lichte kurze Zeit vor seinem Tode. Wäre er übrigens nur ein raffinirter und dabei doch feiger Intriguant, der sich wahnsinnig stellt, ohne es zu sein, der die Rache, zu der er nach allen Begriffen von Ehre und Pflicht schuldig war, von Tag zu Tag mit Lammsgeduld verschiebt, so würde er wohl schwerlich die Zuneigung Horatio's in solchem Grade gewonnen haben, daß dieser mit ihm sterben will.

Die Quelle, aus welcher Shakespeare den Stoff zu seinem Hamlet schöpfte, in den *Cent Histoires Tragiques* von Belleforest und Boisteau nach dem Berichte des Dänen Saxo Grammaticus in Novellenform gebracht, erzählt, daß Hamlet, um der Tyrannei seines Oheims zu entgehn, sich wahnsinnig gestellt habe. Sie erzählt auch, wie der Oheim versucht habe, durch ein Weib, sowie durch einen lauschenden Höfling dahinter zu kommen, ob Hamlet wirklich wahnsinnig sei, oder sich nur den Anschein davon gebe. Alles dieses ist aber kein Grund dafür, daß auch der Hamlet des Shakespeare ein geistig gesunder Mensch sein müsse, der Verrücktheit nur simulire. Dieser ist ohne Zweifel Melancholiker, steht also auf der ersten Stufe geistiger Zerrüttung. Deßhalb ist auch zwischen dem Hamlet vor der Erscheinung des Geistes, und dem Hamlet nach dessen

Eröffnungen kein Unterschied zu merken. Man wirft ihm ja schon vorher seine düstre Farbe, seine Melancholie vor. Einen ferneren Grund für unsere Behauptung finden wir außer den schon angeführten ganz besonders in der Erscheinung des Geistes. In keinem seiner Stücke läßt Shakespeare einen Geist vor den sehenden Augen eines geistig Gesunden auftreten. Die Geister in Cymbeline erscheinen dem Posthumus im Traume; die Geister in Richard III. erscheinen dem Grafen Richmond, dem König Richard im Traume und nur die überreizten Hirne des Macbeth, des Hamlet sehen Geister mit offenen Augen. Es sind, um nochmals darauf zurückzukommen, Hallucinationen, die nur vor geistig gestörten Augen erscheinen. Daß der Geist des alten Hamlet die ersten Male auch von einigen Nebenpersonen gesehen wird, war der mächtigen Wirkung wegen nothwendig.[1]) Die Zuschauer müssen auf die, durch den Geist zu geschehenden Enthüllungen vorbereitet, in Spannung erhalten werden. Es macht uns Freude zu finden, daß unsere Ansicht über die Erscheinung des Geistes als einer Hallucination Hamlet's auch von Anderen getheilt wird. Carl Thiersch in seinen medicinischen Glossen zu Hamlet nennt die zweite Erscheiuung des Geistes Hallucination und meint, es wäre wirkungsvoller, wenn Hamlet den Geist nur zu sehen glaube, wenn er also nicht wirklich auf der Bühne erschiene. Da aber der Zuschauer die zweite Seele Hamlet's sein muß, so genügt es unserer Ansicht nach, wenn nur die Mutter Hamlet's so dargestellt wird, als sehe sie den Geist nicht. Es macht immer einen sonderbaren Eindruck, wenn der Schauspieler auf etwas hinstarrt, von dem der Zuschauer nichts bemerkt, und von Eindrücken spricht, für die dem Zuschauer alle Anhaltspunkte fehlen. Dergleichen wirkt mehr lächerlich als ergreifend, deßhalb muß auch dem Zuschauer der Geist vor das Auge treten, nicht allein dem Hamlet. Thiersch führt als Beweise der geistigen Gestörtheit Hamlet's an: die Ideenflucht, welche er Akt I, 2 zu erkennen giebt, indem er sagt: 'mein Vater! mich dünkt, ich sehe meinen Vater!'; daß er ferner eine lange Rede über die Trunksucht halte (die sich freilich nur in einer Handschrift findet) während die Erscheinung des Geistes erwartet wird. Der jubelnde Aufschrei, nachdem die List des Zwischenspiels gelungen und der König entlarvt ist, sei ebenfalls mit den tollen Versen, welche Hamlet spricht, ein Zeichen geistiger Ueberreizung mit sehr pathologischer Färbung. Ebenso sei das Betragen des Hamlet am Grabe der Ophelia das eines Tobsüchtigen und die Wuth gegen Laertes eine unmotivirte; Hamlet sei krank und nur der Tod komme dem Ausbruche des Wahnsinns zuvor.

[1]) Dies ist doch ein bedenkliches Argument gegenüber dem zunächst Vorangehenden. D. R.

Wie wir schon mehrmals betonten, liebt es Shakespeare, in seinen Stücken mehrere Personen in eine ähnliche Situation zu bringen, um die verschiedene Wirkung zu zeichnen, welche aus der Verschiedenheit der Charaktere hervorgeht. So bringt er auch dem Hamlet den Laertes gegenüber. Beiden ist der Vater ermordet worden, aber wie verschieden ist der Weg, den sie einschlagen! Hamlet ist königlicher Prinz; der Mörder seines Vater stahl nicht allein dessen Leben, sondern auch dessen Krone; er verführte außerdem Hamlet's Mutter zu einem schmachvollen, blutschänderischen Ehebündnisse. Hamlet hätte außer der Rache für den Mord an seinem Vater, die Entwürdigung seiner Mutter, das für einen edeln Ehrgeiz herrliche und verlockende Ziel vor Augen haben müssen, dem Mörder die Krone zu entreißen und sie für sich selbst zu gewinnen. Alles dieses wäre ihm leicht geworden, denn das Volk liebt in ihm den Sohn eines hochverehrten, heldenhaften Königs[1]); er brauchte sich nur an seine Spitze zu stellen, die Unthat des Usurpators offen darzulegen und dessen Sturz wäre das Werk eines Augenblickes gewesen. Stand doch die Herrschaft desselben auf so schwachen Füßen, daß es schon dem Laertes gelang, sie dem Untergange nahe zu bringen, denn schon wollte ihn das Volk zum Könige ausrufen, und Laertes war nichts als ein gewöhnlicher Edelmann. So mächtig aber wirkt in diesem, bisher nur dem Genusse ergebenen, Jünglinge der Gedanke, daß sein Vater ermordet, dessen Leiche ohne Sang und Klang zur Erde bestattet worden war, daß er das Volk aufzuwiegeln im Stande ist, daß er nach Himmel und Hölle, nach Seligkeit und Verdammniß nichts fragt, wenn er nur Rache erhalten kann. 'Der Tropfen Blut, welcher in einem solchen Falle in dem Sohne ruhig bliebe, erkläre den Vater zum Hahnrei, die Mutter zur Metze, den Sohn zum Bastarde' ruft Laertes aus. Und als er sieht, daß er seine Rache nicht gegen den König, sondern gegen Hamlet kehren müsse, ist er sofort bereit zur That gegen diesen überzugehn. Hamlet dagegen schleicht kraftlos, grübelnd umher, er verschiebt die nothwendige Handlung von Tag zu Tag unter nichtigen Gründen und selbst als er gesehen, daß der König auch nach seinem Leben trachtet, kann er sich nicht zu einem Entschlusse aufschwingen, so daß über seinem Zagen und Zaudern endlich Schuldige und Unschuldige zu Grunde gehn. Das ist nicht die Willensschwäche eines schwankenden Charakters, sondern die krankhafte Willenlosigkeit (Abulie) eines geistig Gestörten. Horatio ist nichts weiter als das andere Ich Hamlet's, den der Dichter nur als Aushilfsmittel braucht, damit Hamlet nicht zu fortwährenden Monologen genöthigt ist. Nie hört man einen selbstständigen

---

[1]) S. des Königs Worte Akt IV, 7.

Gedanken von Horatio aussprechen, er bildet nur eine Art Chorus zu der Rede des Prinzen; von Anfeuerung zu kräftiger Handlung, zur Rache findet sich in Horatios Worten keine Spur.

Weniger schwierig zu erklären als der Fall Hamlet's ist der Seelenzustand Ophelia's. Sie ist ein sanftes schwaches Wesen, das keinen eigenen Willen hat. Ihr Vater befiehlt ihr, Hamlet's Bewerbungen zurückzuweisen und, obgleich sie ihn liebt, gehorcht sie; sie nimmt Hamlet's Briefe nicht mehr an, sie verweigert ihm selbst den Zutritt, vielleicht in der stillen Hoffnung, daß Hamlet's Liebe zu ihr ernst genug sei, alle Hindernisse zu überwinden. Sie sieht sich hierin getäuscht, ja sie muß erleben, daß ihr Geliebter ihr mit Hohn begegnet und ihr, wenn auch unter dem Drucke des Irrsinns, erklärt, er liebe sie nicht. Das ist zuviel für ihr zartbesaitetes Gemüth, sie nennt sich der Frauen elendeste und ärmste. Die Ruhe, mit der wir sie noch im Akt III. dem Schauspiele beiwohnen sehen, ist nur erkünstelt; im Innern nagt der Wurm und als ihr Vater durch des Geliebten Hand fällt, als ihr Hamlet's That sagen muß, daß sie auf ewig von ihm geschieden sei, da bricht ihr Herz. Der Dichter führt uns Ophelia nicht in die Schwermuth gekleidet vor, welche sie ohne Zweifel befiel, nachdem die verschiedenen erschütternden Stöße ihr Gemüth betroffen hatten, wir sehen sie in einem Anfalle von Exaltation, die den Charakter der stillen Manie hat. Ihre Sinnesdelirien sind bald trüber, bald heiterer Art und tragen eine auf geschlechtliche Reizung hindeutende Färbung, wie dieß bei weiblichen Kranken oft beobachtet wird, selbst bei Solchen, die in gesunden Tagen sich durch Zurückhaltung und Sittsamkeit auszeichnen. Deßhalb sagt Horatio:

Akt IV, 5:

Ihre Red' ist nichts,
Doch leitet ihre ungestalte Art
Die Hörenden auf Schlüsse, man erräth,
Man stückt zusammen ihrer Worte Sinn,
Die sie mit Nicken giebt, mit Winken, Mienen,
So daß man wahrlich denken muß, man könnte
Zwar nicht gewiß, jedoch viel Arges denken.

Die Art und Weise, wie Vater und Bruder sie gewarnt haben, die lasciven Anspielungen, welche sich Hamlet in seiner Unterhaltung mit ihr erlaubt, wie sie zu Shakespeare's Zeit selbst in der besten Gesellschaft unanstößig gewesen zu sein scheinen, müssen ihre Phantasie erregt haben. Doch spielt sie auch auf den Tod und die Beerdigung ihres Vaters an. Mädchen zeigen auch in gesunden Tagen den Trieb, sich zu schmücken und dieser Hang ist bei geistig Gestörten nicht verschwunden, sondern so vermehrt, daß sie mit allen möglichen Flittern sich herauszuputzen suchen. An der geschmacklosen, auffallenden Art, wie sie dieß

thun, kann man oft schon allein die Krankheit erkennen. Auch Ophelia schmückt sich mit Blumen und während sie mit der, den Geisteskranken eigenen, Nichtachtung der Gefahr Kränze auf einem Weidenbaume am Wasser aufzuhängen strebt, fällt sie in den Bach, aber sie begreift nicht die Todesnoth, in der sie schwebt:

Ihre Kleider
Verbreiteten sich weit und trugen sie
Sirenengleich ein Weilchen noch empor,
Indeß sie Stellen alter Weisen sang

bis ihre schwer gewordnen Kleider

Das arme Kind von ihren Melodien
Hinunterzogen in den schlamm'gen Tod.

Shakespeare liebt es, verschiedene Arten desselben Charakters neben einander zu stellen. Vielleicht gesellte er deßhalb auch zu dem willenlosen Hamlet die sanfte, willensschwache Ophelia.

Timon von Athen ist Verschwender, nicht aus Eitelkeit, oder Genußsucht, sondern aus Sentimentalität. Er glaubt an die Güte der Menschennatur, an Tugend und Freundschaft.

Er wünscht, voll Vertrauen in seine Schmeichler, ärmer zu sein, um seinen Freunden näher zu stehn, ihren Reichthum zu genießen, so fest ist er von der Lauterkeit ihrer Versicherungen überzeugt. Durch diese Gedanken wird er so erschüttert, daß Thränen ihn übermannen. 'Den Freunden möcht' er Königreiche schenken und nie ermüden.' 'Bis Lacedämon reichten seine Güter, er verschenkte sie,' doch 'wenn er auch unweise weggab, er that es nicht unedel.' Als ihm klar wird, daß er nichts mehr zu geben hat, daß das Seinige sogar nicht mehr hinreicht, seine Schulden zu decken, spricht er:

Akt II, 2:

Und in gewisser Art freut mich mein Mangel,
Daß ich ihn Segen achte, denn durch ihn
Prüf' ich die Freund': dann siehst du deinen Irrthum,
Wie überreich ich in den Freunden bin.

Die Erkenntniß, daß Alle, die er für Freunde hielt, an welche er sein Gut verschwendete, undankbare Schufte sind, die ihn im Unglücke verlassen, verletzt ihn im Allerheiligsten seiner Gefühle. Lernen zu müssen, daß man Gut, Blut und Ehre einem Irrthum geopfert habe, ist eine Kränkung, zu deren Ueberwindung ein stärkerer Geist gehört, als Timon besitzt. Melancholie befällt ihn. Es heißt von ihm:

Akt III, 4:

Mein Herr ist außerordentlich verstimmt.
Sein heitrer Sinn hat gänzlich ihn verlassen;
Denn er ist krank und muß sein Zimmer hüten.

Der Melancholie folgt die Exaltation, deren Natur seine Umgebung erkennt.

Akt III, 4:

Flamin. Servilius! komm und hilf! Mylord, Mylord!
Timon. Was, sperrt die eigne Thür den Durchgang mir?
War ich stets frei und muß mein eignes Haus
Mein Feind sein, der mich fesselt und mein Kerker?
Der Platz, der Lust geweiht, zeigt er nun auch
Wie alle Menschen mir ein eisern Herz?

Die Mahnungen der schuldfordernden Diener erhöhen seine Wuth, so daß der Eine sagt: diese Schulden kann man wohl verzweifelt nennen, da ein Rasender sie bezahlen soll. Dennoch ist Timon noch im Stande, sich zu verstellen, denn er ladet die falschen Freunde noch einmal zu einem, wie sie glauben, königlichen Mahle. Statt dessen wirft er ihnen Wasser 'dumpf und lauwarm, wie ihre Tugend' ins Gesicht und verläßt sie mit den Worten:

Verbrenne, Haus; versinkt' Athen! verhaßt nun seid
Dem Timon Mensch und alle Menschlichkeit.

'Verarmt durch Herzensgüte, durch Mild' erwürgt bricht er in Wuth aus dem hartherz'gen Wohnsitz der vieh'schen Freunde.' Der Einen wegen alle Menschen verabscheuend sucht er die Einsamkeit, ja er verabscheut sich selbst. Auch das Gold, welches er findet, womit er seinen früheren Stand zurückgewinnen könnte, verschmäht er, zu seinem Besten zu gebrauchen, er will es nur zum Unheile der Menschheit verwendet wissen.

Auch im Timon von Athen sucht Shakespeare den Charakter seines Helden, die Nothwendigkeit, daß er den Stürmen des Schicksals gegenüber sich in der gegebenen Weise ändern mußte, an das Licht zu setzen dadurch, daß er einen Anderen Gleiches erdulden läßt, der nun seiner eigenen Natur gemäß verfährt. Alcibiades, der seinem Vaterlande die wichtigsten Dienste gethan hat, wird ähnlich wie Timon mit Undank belohnt und verbannt. Statt aber darüber gleich dem Timon wahnsinnig zu werden schwört der kräftigere Alcibiades Rache:

So hat mein Zorn und Grimm denn guten Grund,
Athen zu schlagen.

Des Apemantus Leben, der sich im Timon von Athen ebenfalls den Anschein giebt, als haßte er die Menschen:

fing mit Leiden an, gehärtet
Hat dich die Zeit. Was sollst du Menschen hassen?
Sie schmeichelten dir nie: was gabst du ihnen?

Timon dagegen:

Der ich als Lustgelag die Welt besaß
Mund, Zungen, Augen, Herzen aller Menschen
Im Dienst, mehr als ich Arbeit für sie wußte,
Die zahllos an mir hingen, so wie Blätter
Am Eichbaum, sind durch Einen Winterfrost
Vom Zweig gelöset; — offen steh' ich, baar
Für jeden Sturm, der bläst; — ich, dieß zu tragen,
Der nur das bessre kannte, ist fast schwer.

Treu seiner Schwermuth läßt der Dichter den Timon sich das eigne Grab am Strande des Meeres aushöhlen und sein Leben durch Selbstmord enden.

Dem des Timon ähnlich ist das Geschick des Königs Lear. Auch dieser wird durch Personen, denen er am meisten Wohlthaten erzeigt hat, am empfindlichsten gekränkt. Der Undank wird um so auffallender und deßhalb von Lear um so schmerzlicher gefühlt, um so schwerer ertragen, weil es seine eigenen beiden ältesten Töchter sind, die ihm dafür, daß er ihnen sein Königreich schenkte, die schimpflichste Behandlung angedeihen lassen. Zu dem Zorne hierüber mischt sich das weit bittrer wirkende Gefühl der Schaam, der Reue, daß er sich durch das heuchlerische Wesen der Beiden hat täuschen lassen, während er seine jüngste Tochter, die seine Gunst nicht durch Lügen erkaufen wollte, verstoßen hat.

Rechnen wir hinzu, daß Lear als unumschränkter König während seines ganzen Lebens stets alle seine Wünsche erfüllt sah, sobald er sie nur aussprach, und daß er nie Widerspruch von seinen Untergebenen, nie die Widerwärtigkeiten einer abhängigen Stellung zu dulden hatte, so erkennen wir, wie wenig gerade er geeignet ist, solche Stöße, die sein Gemüth treffen, auszuhalten, ohne Schaden zu leiden. Der Dichter bemüht sich, zu zeigen, wie hastig Lear bei Allem was er vor hat, verfährt. Er tritt auf und befiehlt sogleich, die Herren von Frankreich und Burgund einzuführen. Kaum ist diese Anordnung geschehn, so ruft er nach der Karte, um die Theilung seines Reiches an die Töchter vorzunehmen. Ohne der Ueberlegung Gehör zu geben beschenkt er die beiden ältesten, weil sie ihm zu schmeicheln verstehn, verstößt die Dritte, weil sie ‘ihr Herz nicht auf ihre Lippen heben kann.’ Ebenso verbannt er Kent, der ihn von seinem unsinnigen Vorhaben abbringen will. Die Unterhaltung der Töchter Goneril und Regan am Ende der Scene giebt nähere Auskunft über Lear's Gemüthsart.

Goneril. Du siehst wie launisch sein Alter ist; was wir darüber beobachten konnten, war bedeutend. Er hat immer unsere Schwester am meisten geliebt und mit wie armseligem Urtheil er sie jetzt verstieß, ist zu auffallend.

Regan. 's ist die Schwäche seines Alters. Doch hat er sich von jeher nur obenhin gekannt.

Goneril. Schon in seiner besten und kräftigsten Zeit war er zu hastig; wir müssen also von seinen Jahren nicht nur die Unvollkommenheiten längst eingewurzelter Gewohnheiten erwarten, sondern außerdem noch den störrischen Eigensinn, den gebrechliches und reizbares Alter mit sich bringt.

Regan. So haltungsloses Auffahren wird uns nun auch bevorstehen wie diese Verbannung Kents.

In der vierten Scene, nachdem Goneril gemeldet hat, daß 'der greise Thor noch immer die Macht behaupten will, die er verschenkt hat', sehn wir den König mit derselben Hastigkeit, die er schon früher zeigte, auftreten. 'Laßt mich keinen Augenblick auf das Essen warten; geht, laßt anrichten!' ruft er. Wir fühlen schon, was in Lear's Inneren vorgeht, als der Ritter erzählt: 'Seit der jungen Fürstin (Cordelia's) Abreise nach Frankreich hat sich der Narr ganz abgehärmt,' denn er erwidert: 'Still davon, ich hab' es wohl bemerkt.' 'Eine bittre Pille für mich!' — ruft er aus, als der Narr sagt: 'Wahrheit ist ein Hund, der in's Loch muß und hinausgepeitscht wird, während Madame Schooßhündin am Feuer stehn und stinken darf.' Als er Goneril's entarteten Sinn erkennt, ruft er aus: 'Weh, wer zu spät bereut!' Ferner:

O du kleiner Fehl,
Wie schienst du an Cordelien mir so gräulich,
Daß du wie folternd mein Naturgefühl
Verrenkt, dem Herzen alle Lieb' entrissest,
In Galle sie zu wandeln! O Lear, Lear!
Schlag' an dieß Thor, das deinen Blödsinn einließ,
Hinaus die Urtheilskraft!

Wenn er in der fünften Scene sagt: 'ich that ihr Unrecht', so kann er nur Cordelia meinen. Der Undank Goneril's drückt ihn noch nicht so nieder wie der Gram über sein Benehmen gegen Cordelia. Er sagt ferner:

Ich will meine Natur vergessen. Solch güt'ger Vater! —
Mit Gewalt muß ichs wiedernehmen. Scheusal, Undankbarkeit!

Reue und Gram wüthen so gewaltig in ihm, daß er ruft:

O schützt vor Wahnsinn mich, vor Wahnsinn, Götter!
Schenkt Fassung mir, ungern wär' ich wahnsinnig.

Regan und ihr Gatte lassen den Boten des Königs, den verkleideten Kent, in den Block spannen.

'Diese niedre Zücht'gung
Ist solcher Art, wie man verworfnen Troß
Für Mauserein und ganz gemeinen Unfug
Bestraft.'

Ein neuer Schlag für das schon verwundete Gemüth des stolzen Königs! Das Gefühl, welches er beschreibt, hat wohl Jeder bei Kummer

und Kränkung schon empfunden; es steigt herauf aus der Herzgrube bis zum Eingange der Speiseröhre, dem Schlundkopfe.

König Lear II, 4:

> *O how this mother swells up toward my heart!*
> *Hysterica passio! down thou climbing sorrow ..*

Wörtlich:

> O wie diese Mutter auf gegen mein Herz schwillt!
> Hysterisches Leiden! Hinab, aufsteigende Sorge..

Die an Hysterie leidenden Frauen haben oft das Gefühl, als steige ein Pflock, ein Knäuel den Schlund herauf: der *globus hystericus.* In Zeiten, wo man sich über die verschiedenen Organe die fabelhaftesten Vorstellungen machte, wurde wohl gar der *uterus*, die Gebärmutter, beschuldigt, daß sie eine Wanderung im Körper vornehme und heraufklettere. Dieß ist hier unter *O how this mother swells up toward my heart!* zu verstehn.

Der ungestüme König, welcher nie in seinem Leben gelernt hat, zu warten, will Regan und ihren Gatten Cornwall sprechen und sie lassen sich entschuldigen. Rührend ist es, wie er sich selbst Geduld zuspricht und ihrer Weigerung ein Mäntelchen umzuhängen sucht, denn er mag sich nicht überzeugen, wie furchtbar er sich selbst getäuscht hat. Je länger er warten muß, desto höher steigt seine Wuth, aber noch einmal mäßigt er sich, als Regan und Cornwall erscheinen. Doch seine Kraft wird gebrochen, als er sieht, daß Regan und ihr gleichgesinnter Gemahl mit Goneril übereinstimmen, ja diese noch überbieten. Er ruft aus:

> Gebt, Götter, mir Geduld, Geduld thut noth!
> Ihr seht mich hier 'nen armen alten Mann,
> Gebeugt durch Gram und Alter, zwiefach elend!
> Seid ihrs, die dieser Töchter Herz empört
> Wider den Vater, närrt mich nicht so sehr,
> Es zahm zu dulden; weckt mir edeln Zorn!
> O laßt nicht Weiberwaffen, Wassertropfen
> Des Mannes Wang' entehren! . . .
> Wohl hab' ich Fug zu weinen, doch dieß Herz
> Soll eh' in hunderttausend Scherben splittern,
> Bevor ich weine. — O Narr, ich werde rasend!

Im dritten Akte sehen wir Lear in derselben Gemüthsstimmung wie den Timon, als er Athen verläßt, um in die Einsamkeit zu fliehen. Der König fleht ebenso wie Timon, daß Gott ihn selbst und die Welt vernichte. Der Gedankengang ist ähnlich wie bei Timon, wenn Lear ausruft:

> Rassle nach Herzenslust! Spei Feuer, fluthe Regen
> Nicht Regen, Wind, Blitz, Donner sind meine Töchter:
> Euch schelt' ich grausam nicht, ihr Elemente:
> Euch gab ich Kronen nicht, nannt' euch nicht Kinder . . .

Der Einfluß des Sturmes und des Regens, der Kälte, vollendet, was die Töchter begonnen haben. Der Narr drückt dieß mit den Worten aus: ‘diese kalte Nacht wird uns Alle zu Narren und Tollen machen.’ Beim Anblicke des sich wahnsinnig stellenden Edgar wirft Lear noch dazu seine Kleider ab und sein Geist geräth immer mehr in Unordnung. Die Form des Wahnsinns, in welcher Lear uns im vierten Akte Scene 6 vorgeführt wird, ist die der ausschweifenden Vorstellungen, exaltirte Verrücktheit. Wahnvorstellungen und Hallucinationen drängen sich im Geiste des kranken Königs und bewegen ihn zu lebhafter Rede. Daß die Wahnvorstellungen meist excessiv sind und die Ueberhebung der eigenen Person zu Grunde haben, deutet der Dichter auch bei Lear an, denn er läßt ihn sagen:

Ja, jeder Zoll ein König —
Blick' ich so starr, sieh, bebt der Unterthan. —

Die Beschreibung seiner äußeren Erscheinung wird mit folgenden Worten gegeben.

Man traf ihn eben noch
In Wuth, wie das empörte Meer; laut singend
Bekränzt mit wildem Erdrauch, Windenranken,
Mit Kletten, Schierling, Nesseln, Kukuksblumen
Und allem müß'gen Unkraut, welches wächst
Im nährenden Weizen.

Die Manier, wie sich Geisteskranke herausputzen, ist so charakteristisch, daß sie das Leiden auf der Stelle verräth. Hierauf deuten die Worte

Akt IV, 6:

Gesunder Sinn wird nimmer seinen Herrn
So ausstaffiren.

Der Gedanke an das Unrecht, welches er seiner jüngsten Tochter gethan hat, wirkt, auch nachdem der Wahnsinn bei Lear ausgebrochen ist, in ihm fort.

Akt IV, 3:

Manchmal in bessrer Stimmung wirds ihm klar,
Warum wir hier sind und auf keine Weise
Will er die Tochter sehn. —

Ihn überwältigt so die Schaam — sein harter Sinn,
Der seinen Segen ihr entzog, sie preisgab
Dem fremden Zufall und ihr theures Erbrecht
Den hünd'schen Schwestern lieh, — das alles sticht
So giftig ihm das Herz, daß glüh'nde Schaam
Ihn von Cordelien fern hält.

So kniet er auch, als er aus dem durch Heilmittel erzeugten Schlafe helleren Geistes erwacht, vor Cordelia nieder und im Gefühle seiner Schuld gegen sie spricht er: ‘Wenn du Gift für mich hast, so will ichs trinken.’

Auch in König Lear stellt der Dichter der Hauptperson Andere zur Seite, auf die er ein ähnliches Schicksal wirken läßt, um zu zeigen, wie verschieden, je nach dem Charakter des Betroffenen, der Erfolg ist. Gloster, ein aufrichtiger braver Mann, wird von seinem Bastardsohne Edmund betrogen und dazu gebracht, zu glauben, daß sein ehelicher Sohn Edgar ihm nach dem Leben stehe. Wir haben also dasselbe aufregende Motiv für ihn wie für Lear: Undank des Kindes. Die Wirkung, welche Gloster's Gemüth empfindet, nennt er

Akt III, 4:

Du fürcht'st, der König wird verrückt, glaub mir
Fast bin ichs selber auch, ich hatt' 'nen Sohn,
Verstoßen jetzt, er stand mir nach dem Leben,
Erst neulich, eben jetzt. — Ich liebt' ihn, Freund,
Mehr liebt kein Vater je; ich sage dir
Der Gram zerstört den Geist mir.

Gleich Lear erfährt Gloster endlich, daß er dem verstoßenen Kinde Unrecht gethan. So wie Lear einsehen muß, daß die von ihm bevorzugten Töchter undankbare Scheusale sind, so überzeugt sich Gloster von der Ruchlosigkeit seines Bastardsohnes, dem er zu sehr traute. Durch Letzteren verliert er außer seinem Gute auch seine beiden Augen; er hätte also mehr, als Lear Ursache, wahnsinnig zu werden. Das über Gloster hereinbrechende Unglück ist zu gewaltig, es kommt gleich einem Donnerschlage, so daß seinem Geiste nur Ein Gedanke bleibt, der nämlich, seinem Leben so schnell wie möglich ein Ende zu machen. Von der Klippe bei Dover will er sich in den Abgrund stürzen, sein Sohn Edgar aber, der ihn unerkannt geleitet, bewahrt ihn und nun beschließt Gloster:

Ich will hinfort
Mein Elend tragen, bis es ruft von selbst:
Genug, genug und stirb!

Daß er Grund genug habe, wahnsinnig zu werden, spricht Gloster noch einmal selbst aus

Akt IV, 6:

Der König rast. Wie starr ist meine Seele,
Daß ich noch aufrecht steh' und scharf empfinde
Mein schweres Loos! Besser, ich wär' verrückt;
Dann wär' mein Geist getrennt von meinem Gram
Und Schmerz in eiteln Phantasie'n verlöre
Bewußtsein seiner selbst.

Um das Thema des Wahnsinns von allen Seiten zu beleuchten, führt Shakespeare noch den sich verrückt stellenden Edgar, sowie den Narrn auf, der unter der Maske der Faselei den gesunden Menschenverstand Chorus sprechen läßt. Edgar ahmt die mit fixem Wahne verbundene Schwermuth

nach, bei welcher der Kranke von Teufeln besessen zu sein glaubt. 'Fünf Teufel waren zugleich im armen Thoms.' Sehr richtig ist das Urtheil Gloster's: 'Er hat Vernunft noch, sonst könnt' er nicht betteln.'

Wir wenden uns nun zu dem großartigen Gemälde, welches Shakespeare über die Vorgänge in der Seele von Menschen, die zu Verbrechen gedrängt werden, entwirft: zu Macbeth, wo zugleich auch die Folgen, welche die Gewissensbisse über die begangene Gewaltthat auf das Hirn ausüben, mit Meisterhand gezeichnet werden.

Große Erfolge im Kriege haben Macbeth im Staate hoch steigen lassen, sein Ehrgeiz ist erregt, der Wunsch, das Höchste zu erreichen, ist in seiner Brust erstanden und spricht immer lauter in ihm, so daß er die Stimmen, die ihm die Krone verheißen, nach außen verlegt. Sie werden zu Hallucinationen, denn so verstehen wir die Erscheinung der drei Hexen, die nicht Gewalt über ihn haben würden, wenn sie nicht in seiner eigenen Brust Bundesgenossen fänden.[1]) In seiner Gattin hat Macbeth die noch weit schlimmere Hexe, welche ihm 'ihren Muth in's Ohr gießt' und ihn zum Morde des Königs Duncan treibt. Macbeth's Wille wird schwankend als er die Gewaltthat ausüben soll, er fühlt, daß einem solchen Verbrechen 'schon hier Vergeltung wird' und er sagt zu Lady Macbeth: 'Wir woll'n nicht weiter gehn in dieser Sache.' Sie aber, zur Furie geworden, läßt ihn nicht wieder los, indem sie seinen Mannesstolz beschämt:

Bist du zu feige,
Derselbe Mann zu sein in That und Muth,
Der du in Wünschen bist?

Der Mord seines königlichen Gastes wird nun so sehr zum Inhalte aller seiner Gedanken, daß eine Hallucination ihm einen Dolch vor das Gesicht zaubert; er sieht ihn stets und weiß doch, daß er nicht wirklich ist.

Ist das ein Dolch, was ich vor mir erblicke,
Der Griff mir zugekehrt? Komm, laß dich packen —
Ich faß' dich nicht und doch seh' ich dich immer.
Bist du, Unglücksgebild, so fühlbar nicht
Der Hand gleich wie dem Aug'? oder bist du nur
Ein Dolch der Einbildung, ein nichtig Blendwerk,
Das aus dem heißgequälten Hirn erwächst?
Ich seh' dich noch, so greifbar an Gestalt
Wie der, den jetzt ich zücke.
Du gehst mir vor den Weg, den ich will schreiten
Und eben solche Waffe wollt' ich brauchen . . .

---

[1]) Banquo sieht die Hexen aber auch! D. R.

Ich seh' dich stets,
Und dir an Griff und Klinge Tropfen Bluts,
Was erst nicht war. — Es ist nicht wirklich da:
Es ist die blut'ge Arbeit, die mein Auge
So in die Lehre nimmt.

Die Strafe folgt der furchtbaren That auf dem Fuße. Macbeth hört durch's ganze Haus rufen: 'Schlaft nicht mehr! Glamis mordet den Schlaf und drum wird Cawdor nicht schlafen mehr, Macbeth nicht schlafen mehr.' Sein Denken ist 'hirnkrank' wie Lady Macbeth richtig sagt.

Macbeth. Was ist's mit mir, daß jeder Ton mich schreckt?
Was sind das hier für Hände? Ha, sie reißen
Mir meine Augen aus —
Kann wohl des großen Meergotts Ocean
Dieß Blut von meiner Hand rein waschen? Nein;
Weit eh'r kann diese meine Hand mit Purpur
Die unermeßlichen Gewässer färben,
Und Grün in Roth verwandeln.

Macbeth beschließt, nachdem er König geworden, den von ihm gefürchteten Banquo ebenfalls aus dem Wege zu räumen. Die Erscheinung von Banquo's Geiste an der königlichen Tafel hat ebenfalls den Charakter einer Hallucination, denn sie wird nur von Macbeth wahrgenommen. Lady Macbeth faßt sie als solche auf:

Schönes Zeug! —
Das sind die wahren Bilder deiner Furcht;
Das ist der luft'ge Dolch, der, wie du sagtest
Zu Duncan dich geführt! — Ha! dieses Zucken,
Dies Starr'n, Nachäffung wahren Schrecks, sie paßten
Zu einem Weibermärchen am Kamin,
Bestätigt von Großmütterchen. — O schäme dich!
Was machst du für Gesichter! denn am Ende
Schaust du nur auf 'nen Stuhl.

Die gewaltige Natur Macbeth's überwindet endlich die Störung, welche seinem Geiste droht, er sagt:

Akt V, 5:

Verloren hab' ich fast den Sinn der Furcht.
Es gab 'ne Zeit, wo kalter Schau'r mich faßte,
Wenn der Nachtvogel schrie; das ganze Haupthaar
Bei einer schrecklichen Geschicht' empor
Sich richtete als wäre Leben drin.
Ich habe mit dem Graun zu Nacht gespeist;
Entsetzen, meines Mordsinns Hausgenoß,
Schreckt nun mich nimmermehr.

Bewundernswürdig ist, wie der Dichter Lady Macbeth dagegen erliegen läßt. Im Anfange konnte man glauben, daß sie nicht aus irdi-

schem Stoffe, unempfindlich gegen die Schrecken des Gewissens sei und ihren Gatten an Geistesstärke überdauern werde, da sie von sich sagt: Akt I, 7:

Ich hab gesäugt und weiß,
Wie süß, das Kind zu lieben, das ich tränke;
Ich hätt', indem es mir entgegen lächelte,
Die Brust gerissen aus den weichen Kiefern,
Und ihm den Kopf geschmettert an die Wand,
Hätt' ichs geschworen, wie du dieses schwurst.

Sie reizt ihren Gatten, den Mordanschlag nicht aufzugeben und legt selbst in der Kammer des Königs die Dolche der Kämmerlinge bereit, die Macbeth mit dem Blute färben soll. Durch Einen Zug nur läßt der Dichter sie verrathen, daß sie menschlichen Gefühlen zugänglich ist, indem sie sagt:

Hätt' er nicht
Geglichen meinem Vater, wie er schlief,
So hätt' ichs selbst gethan.

Sonst aber übertrifft sie ihren Gatten durch ihre Festigkeit, sie mahnt ihn:

Dieser Thaten muß
Man so nicht denken: so macht es uns toll.

Als Macbeth sich weigert, in die Kammer zurückzukehren, um die Dolche der Kämmerlinge zurückzubringen, die er in der Zerstreuung des Entsetzens mit herausgenommen, ruft sie:

O schwache Willenskraft!
Gieb mir die Dolche. Schlafende und Todte
Sind Bilder nur; der Kindheit Aug' allein
Scheut den gemalten Teufel. Wenn er blutet
Färb' ich damit der Diener Kleider roth;
So tragen sie des Mords Livrei.

Sie vollbringt was sie verspricht und zurückgekehrt ermuthigt sie ihren fassungslosen Gemahl, der über das Klopfen der Ankommenden entsetzt ist, mit den Worten:

Eilen wir in unsre Kammer;
Ein wenig Wasser reint uns von der That,
Wie leicht dann ist sie! Deine Festigkeit
Verließ dich ganz und gar. — Horch, wieder Klopfen.
Thu' an dein Nachtkleid; müssen wir uns zeigen,
Daß man nicht sieht, wir wachten! Verlier' dich nicht
So ärmlich in Gedanken.

Der verzweifelnde Macbeth aber ruft aus:

Meine That
Zu wissen! — besser von mir selbst nichts wissen.

Auch während des Gastmahles, wo Macbeth durch Banquo's Geist geschreckt wird, behält Lady Macbeth ihr Gleichgewicht und beschämt ihren Gatten wegen seiner Gesichter. Am Ende des Stückes aber sehen wir, daß die schwächere Natur des Weibes auch bei Lady Macbeth ihr Recht behält. Das Gemüth, so hart es sich stellte, erliegt den Anklagen ihres Gewissens wie Macbeth es beschreibt:

Kannst nichts ersinnen für ein krank Gemüth?
Tief wurzelnd Leid aus dem Gedächtniß reuten?
Die Qualen löschen, die ins Hirn geschrieben?
Und mit Vergessens süßem Gegengift
Die Brust entled'gen jener gift'gen Last,
Die schwer das Herz bedrückt?

Die Melancholie, welche sich der Lady Macbeth bemächtigt, erzeugt ihr Hallucinationen, in Folge deren sie Vorhandenes nicht sieht, wohl aber ihre Unthaten, die sie früher beging. Die Kammerfrau sagt, sie thue während dieser Zeit alles im tiefen Schlafe und der Arzt bemerkt dazu: 'Eine große Zerrüttung der Natur! die Wohlthat des Schlafes genießen und zugleich die Geschäfte des Wachens verrichten!' Da aber gesagt wird, daß sie ihre Augen offen habe, kann man eigentlich nicht von Schlafe sprechen. Ihre Sinne sind nur für alles Wirkliche geschlossen und für nichts als für ihre Hallucinationen empfänglich, am allerwenigsten aber ist eine Wohlthat in diesem Schlafe zu finden. Es ist Wahnsinn, der die Lady Macbeth zwingt, den Vorstellungen ihrer Verbrechen, welche sich von Gewissensbissen zur Höhe von Hallucinationen verstärkt haben, nachzugeben. Sie wiederholt die Gespräche, welche sie an dem Mordabende mit ihrem Gatten hielt, sie sieht das Blut, mit welchem sie damals ihre Hände befleckte, sie riecht den Dunst desselben von neuem:

Noch immer riecht es hier nach Blut; alle Wohlgerüche Arabiens würden diese kleine Hand nicht wohlriechend machen. Oh! oh! oh!

'Ihr Herz ist schmerzlich beladen', sagt der Arzt:

Thaten unnatürlich
Erzeugen unnatürliche Zerrüttung:
Die kranke Seele will ins taube Kissen
Entladen ihr Geheimniß.

Bald hören wir, daß der zarte Leib den Qualen erlegen ist, welche die ewig nagenden Vorwürfe einer schuldbedrückten Erinnerung bis zum Wahnsinn steigerten, während Macbeth mit männlicher Kraft weiter kämpft, bis er den Streichen seiner Gegner erliegt. Macbeth bewährt das Wort Goethe's:

Denn geht es zu des Bösen Haus,
Das Weib hat tausend Schritt voraus.
Doch wie sie auch sich eilen kann,
Mit Einem Sprunge machts der Mann.

Dieselbe Härte des Gemüthes, wie sie Lady Macbeth eigen ist, treffen wir an der Königin in Cymbeline. Sie macht Versuche mit Giften und Gegengiften an Thieren, um die hierdurch gewonnene Erfahrung auch am Menschen verwerthen zu können. Die Geschichte lehrt uns, daß gerade Frauen, die sich einer so unweiblichen Beschäftigung hingaben, die größten Ungeheuer geworden sind, die schließlich zum Vergnügen mordeten. Die Königin von Frankreich Katharina von Medici, Mutter der Könige Franz II., Karl IX., Heinrich III., eine Zeitgenossin Shakespeare's, wurde beschuldigt, Giftmischerei zu treiben und ihre Feinde durch Gift aus dem Wege zu schaffen. Vielleicht dient sie unserem Dichter als Vorbild für die Königin in Cymbeline. Mit ihrer Stieftochter Imogen lebt diese scheinbar im Einverständniß, im Herzen aber haßt sie dieselbe, weil sie der Königin Sohn Cloten verschmäht. Sie versucht zuerst, den Pisanio, welcher der Imogen ergeben ist, durch Gift aus dem Wege zu räumen, und daß sie Gleiches ihrer Stieftochter zu thun gedenkt, sagen ihre drohenden Worte

Akt I, 6:

Beugt sie nicht den Sinn,
Soll sie es wahrlich auch bald kosten müssen.

Der Plan, für den sie gelebt und gewirkt, zu dessen Erreichung sie kein Verbrechen gescheut hätte: die Krone für ihren Sohn Cloten zu erlangen, ist mit dem Tode desselben zu nichte geworden. Ihr leeres Gemüth vermag keinen Trost für diesen Verlust zu finden und bricht zusammen. Der König sagt von ihr

Akt IV, 3:

Fort! Bringt mir Nachricht, wie es mit ihr steht.
Ein Fieber um des Sohn's Abwesenheit,
Ein Wahnsinn, der dem Leben droht.

Cornelius meldet, daß sie gestorben sei.

Akt V, 5:

Im Wahnsinn, schauderhaft, wie sie gelebt;
Grausam der Welt im Leben, starb sie auch
Grausamen Todes.

So lange sie lebte hat sie geheuchelt um ihres Planes willen. Unter dem Scheine der treuesten Liebe wollte sie ihren Gatten vergiften, aber ihr Sohn, für den sie wirkte, ist todt:

Da nun ihr Zweck durch sein Verschwinden fehl schlug
Erfaßte sie schamlos Verzweifeln; Menschen
Und Gott zum Trotz gestand sie ihre Absicht,
Bereute, daß das Unheil nicht gereift,
Und starb in Wuth.

Die im 'Sturm' auftretenden Fürsten Alonso, König von Neapel. sein Bruder Sebastian und Antonio, Herzog von Mailand, haben den früheren Herzog von Mailand Prospero, den Bruder Antonio's, seiner Herrschaft beraubt und ihn auf einem 'faulen Gerippe von Boot' nebst seinem Töchterchen Miranda im Meere ausgesetzt. Prospero erhält, auf eine Insel gerettet, durch seine Zauberbücher grosse Macht über die Geisterwelt und erregt den Sturm, welcher das Schiff mit den oben genannten drei Herren scheitern läßt und sie an die Küste der Insel wirft, wo Prospero als Geisterfürst herrscht. Schon die Wuth des durch Prospero's Geister geleiteten Sturmes, die Schrecken des Schiffbruches haben erschütternd auf das Gemüth der Verunglückten einwirken müssen:

Sturm I, 2:

Wer war so fest, so standhaft, dem der Aufruhr
Nicht die Vernunft verwirrte?

Keine Seele
Die nicht ein Fieber gleich den Tollen fühlte
Und Streiche der Verzweiflung übte.

Alonso ist der Meinung, daß sein Sohn Ferdinand im Meere umgekommen sei; Grund genug, daß seine Seele sich belastet fühlt. Als nun Ariel als Harpye erscheint und ihm nebst seinen Schuldgenossen ihr an Prospero begangenes Verbrechen vorhält, bricht bei allen Dreien der Wahnsinn aus.

Akt III, 3:

Ariel. Ihr seid drei Sündenmänner . . .
Ich mach' euch toll.
Und grad in solchem Muth ersäufen, hängen
Sich Menschen selbst . . . .

Gonzalo. In heil'ger Dinge Namen, Herr, was steht ihr
So seltsam starrend?

Alonso. O es ist gräßlich! gräßlich!
Mir schien, die Wellen riefen mir es zu,
Die Winde sangen mir es, und der Donner
Die tiefe grause Orgelpfeife sprach
Den Namen Prospero, sie rollte meinen Frevel . . . .

Gonzalo. Sie alle drei verzweifeln; ihre große Schuld,
Wie Gift, das lang nachher erst wirken soll,
Beginnt sie jetzt zu nagen.

Beim Anblicke Prospero's und der tröstlichen Ueberzeugung, daß ihr Verbrechen gesühnt werden kann, genesen sie wieder:

Ihr Verstand
Beginnt zu schwellen und die nah'nde Fluth
Wird der Vernunft Gestad' in kurzem füllen,
Das daliegt, schwarz und schlammig . . .

Alonso. Seit ich dich sah
Genas die Seelenangst, womit ein Wahnsinn
Mich drückte.

Wir haben schon zu Anfang dieses Kapitels darauf hingewiesen, daß erst die neuere Medicin die Geisteskrankheiten als Krankheiten des Gehirns aufzufassen, alle verschiedenen Aeußerungen von Seelenstörungen nicht als besondere Species, sondern als Formen und Aeußerungen eines und desselben mehr oder minder fortgeschrittenen Processes, die Schwermuth als Anfang fast aller physischen Affectionen zu erkennen lehrte. Wie sehr muß nun unsere Bewunderung vor Shakespeare's Genius steigen, wenn wir ihn vor dreihundert Jahren folgendes aussprechen hören:

Julius Cäsar IV, 3:

Portia starb. . . .
Die Trennung nicht erduldend;
Und Gram, daß mit Octavius Marc Anton
So mächtig worden — denn mit ihrem Tod
Kam der Bericht — das brachte sie von Sinnen,
Und wie sie sich allein sah, schlang sie Feuer.

Julius Caesar V, 3:

Mißtraun in guten Ausgang bracht' ihn um,
O hassenswerther Wahn! der Schwermuth Kind!
Was zeigst du doch dem regen Witz der Menschen
Das was nicht ist?

Hamlet II, 2:

Und er, verstoßen . . .
Fiel in 'ne Traurigkeit; dann in ein Fasten;
Drauf in ein Wachen; dann in eine Schwäche;
Dann in Zerstreuung, und durch solche Stufen
In die Verrücktheit, die ihn jetzt verwirrt. . . .

Der Widerspenstigen Zähmung, Vorspiel:

Denn also haltens eure Aerzte dienlich,
Weil zu viel Trübsinn euer Blut verdickt,
Und Traurigkeit des Wahnsinns Amme ist.

Die Komödie der Irrungen V, 1:

Aebtissin. Seit wann befiel der Wahnsinn diesen Mann?
Adriana. Die letzte Woche war er trüb und still
Und finster, ganz ein andrer Mann wie sonst;
Doch erst heut Nachmittag ist seine Krankheit
Zu diesem höchsten Grad von Wuth gesteigert.
Aebtissin. Verlor er große Güter auf der See?
Begrub er einen Freund? hat wohl sein Auge
Sein Herz bethört zu unerlaubter Liebe? . . .

Adriana. Es war der Inhalt jeglichen Gesprächs.
Im Bette schlief er nicht vor meinem Mahnen;
Am Tische aß er nicht vor meinem Mahnen;
Allein wählt' ich's zum Text für meine Rede,
Und in Gesellschaft spielt ich darauf an;
Stets sagt' ich ihm, es sei gemein und schändlich.

Aebtissin. Und deßhalb fiel der Mann in Wahnsinn endlich.
Das gift'ge Schrei'n der eifersücht'gen Frau
Wirkt tödtlicher als tollen Hundes Zahn.
Es scheint, dein Zanken hindert' ihn am Schlaf,
Und daher kam's, daß ihm der Sinn verdüstert.
Du sagst, sein Mahl ward ihm durch Schmäh'n verwürzt;
Unruhig Essen giebt ein schlecht Verdau'n,
Daher entstand des Fiebers heiße Gluth;
Und was ist Fieber, als ein Wahnsinns-Schauer?
Du sagst, dein Toben störte seine Lust;
Wo süß Erholen mangelt, was kann folgen,
Als trübe Schwermuth und Melancholie,
Der grimmigen Verzweiflung nah verwandt?
Und hinterdrein zahllos ein siecher Schwarm
Von bleichen Uebeln und des Lebens Mördern?
Das Mahl, den Scherz, den süßen Schlummer wehren
Verwirrt den Geist und muß den Sinn zerstören;
Und hieraus folgt: durch deine Eifersucht
Ward dein Gemahl durch Tollheit heimgesucht.

Nichts kann für den, welcher solche Stellen aufmerksam prüft, klarer sein, als daß der Dichter lange vor Guislain begriffen hatte, daß Melancholie der Beginn fast aller Seelenstörungen sei. Es ist außerdem klar, daß Shakespeare die Geisteskrankheiten rein somatisch auffaßt und sie auf Krankheiten des Gehirns zurückführt. Wir wollen hier einige Stellen anreihen, in denen der Dichter das Gehirn oder einen Theil desselben: die *pia mater* als gleichbedeutend mit Seele vorbringt; ebenso diejenigen, welche Geisteskrankheiten mit Gehirnkrankheiten identificiren:

König Johann V, 7:

sein Gehirn,
Der Seele zartes Wohnhaus, wie sie lehren,
Sagt uns durch seine eitlen Grübeleien
Das Ende seiner Sterblichkeit vorher.

König Richard II. V, 4:

Mein Hirn soll meines Geistes Weibchen sein,
Mein Geist der Vater, diese zwei erzeugen
Dann ein Geschlecht stets brütender Gedanken
Und die bevölkern diese kleine Welt
Voll Launen.

König Heinrich IV. II, I, 2:

Das Gehirn dieses närrisch zusammengekneteten Thones, der Mensch heißt, ist nicht im Stande, mehr zu erfinden, das zum Lachen dient, als was ich erfinde, oder was über mich erfunden wird.

Was ihr wollt I, 5:

Ich sah ihn neulich von einem gewöhnlichen Narren, der nicht mehr Gehirn hat wie ein Haubenstock, aus dem Sattel gehoben. —

Du hast für uns geredet, Madonna, als wenn dein ältester Sohn ein Narr werden sollte, dessen Schädel die Götter mit Gehirn vollstopfen mögen, denn hier kommt einer von deiner Sippschaft, der eine sehr schwache *pia mater* hat.

Dasselbe IV, 2:

Ei, ich will einem unklugen Menschen niemals trauen, bis ich sein Gehirn sehe.

Sturm V, 1:

Dein Hirn,
Jetzt nutzlos, kocht im Schädel dir.

Hamlet III, 4:

Dieß ist bloß eures Hirnes Ausgeburt;
In dieser wesenlosen Schöpfung ist (die Hallucination)
Verzückung sehr geübt.

Wie es euch gefällt IV, 3:

ein weibliches Gehirn
Kann nicht so riesenhafte Dinge zeugen ....

Viel Lärm um Nichts II, 3:

sollen wir uns durch Sticheleien und Sentenzen und jene papiernen Kugeln des Gehirns aus der rechten Bahn unserer Laune schrecken lassen?

Liebes Leid und Lust I, 1:

Ein fetter Bauch hat magres Hirn.

Dasselbe III, 2:

Dieselben werden erzeuget in dem Mutterleibe des Gedächtnisses, ernährt in dem Schooße der *pia mater*.

Lustige Weiber von Windsor III, 5:

Meiner Treu, wenn mir noch einmal so mitgespielt wird, so soll man mir das Gehirn ausnehmen und es in Butter braten und es einem Hunde zum Neujahrsgeschenke geben.

Dieselben V, 4:

Habe ich denn mein Gehirn in der Sonne gehabt und es getrocknet, daß es nicht vermochte, einer so groben Uebertölpelung zu begegnen?

Wintermärchen I, 1:

Und das bis zur Vergiftung meines Hirns.

Dasselbe VI, 3:

Hier ist noch mehr Stoff für ein feuriges Gehirn.

Antonius und Cleopatra IV, 8:

Doch blieb uns
Ein Hirn, das uns're Nerven nährt, den Preis
Und Kampf der Jugend abgewinnt.

Othello V, 2:

Hirnlos wie Koth!

Cymbeline IV, 2:

Nicht Herkules konnt' ihm
Das Hirn ausschlagen, denn er hatte keins.

Cymbeline IV, 2:

Es ist ein Pfeil, von Nichts auf Nichts geschossen,
Den unser Hirn aus Dünsten formt.

Macbeth II, 1:

Das aus dem heißgequälten Hirn erwächst ...

Troilus und Cressida I, 3;

In meinem Hirn erzeugt sich ein Gedanke:
Seid ihr die Zeit, ihn zur Geburt zu fördern.

Achilles, wär' auch sein Gehirn so trocken
Als Libyens Strand ...

Dieselben II, 2:

Du hast nicht mehr Hirn als ich im Ellbogen.

Ich habe mehr sein Gehirn, als er meine Knochen zerschlagen. Neun Spatzen kann ich für einen Heller kaufen und seine *pia mater* ist nicht soviel werth als der neunte Theil eines Spatzen. —

Hektor wird einen rechten Fang thun, wenn er Einem von Euch das Gehirn ausschlägt: eben so gut möchte er eine taube Nuß ohne Kern aufknacken.

Dieselben V, 1:

Bei zuviel Blut und zu wenig Hirn können die beiden noch toll werden, wenn sie es aber bei zuviel Hirn und zu wenig Blut werden, so will ich selbst Narren curiren.

Coriolanus III, 2:

Volumina. Ich hab' ein Herz, unbeugsam, wie das deine,
Doch auch ein Hirn, das meines Zornes Ausbruch
Zu besserem Vortheil lenkt.

Sturm III, 2:

Trinkulo. Wenn die beiden anderen so gehirnt sind wie wir, so wackelt der Staat.

Kaufmann von Venedig I, 2:

Porzia. Das Gehirn kann Gesetze für das Blut aussinnen; aber eine hitzige Natur springt über eine kalte Vorschrift hinaus.

Der tolle Lear sagt Akt IV, 6:

Schafft mir 'nen Wundarzt,
Ich bin in's Hirn gehau'n.

Die auf Seelenstörung sich beziehenden Stellen sind außer den schon angeführten noch folgende:

Richard II. III, 4:

Das Herzeleid
Macht, daß er irre redet wie Verrückte.

Heinrich VI. II, v, 1:

Nach Bedlam[1]) mit ihm! Ward der Mensch verrückt?

Ja, Clifford, eine toll ehrsücht'ge Laune
Macht, daß er wider seinen Herrn sich setzt.

Richard III. I, 3:

O streitet nicht mit ihr, sie ist verrückt.

Heinrich VIII. II, 2:

Das kränkt' ihn so,
Daß er im Wahnsinn starb.

Romeo und Julia IV, 3:

Gekreisch wie von Alraunen, die man aufwühlt,
Das Sterbliche, die's hören, sinnlos macht —
O, wach' ich auf, werd' ich nicht rasend werden,
Umringt von all' den gräuelvollen Schrecken,
Und toll mit meiner Väter Glieder spielen?
Und Tybalt aus dem Leichentuche zerren?
Und in der Wuth mit eines großen Ahnherrn
Gebein zerschlagen mein zerrüttet Hirn?

Sommernachtstraum V, 1:

Verliebte und Verrückte
Sind Beide von so brausendem Gehirn,
So bildungsreicher Phantasie, die wahrnimmt
Was nie die kühlere Vernunft begreift.
Wahnwitzige, Poeten und Verliebte
Besteh'n aus Einbildung. Der Eine sieht
Mehr Teufel, als die weite Hölle faßt;
Der Tolle nämlich: der Verliebte sieht
Nicht minder irr' die Schönheit Helenas
Auf einer äthiopisch braunen Stirn.
Des Dichters Aug' in schönem Wahnsinn rollend,
Blitzt auf zum Himmel, blitzt zur Erd' hinab,
Und wie die schwangre Phantasie Gebilde
Von unbekannten Dingen ausgebiert
Gestaltet sie des Dichters Kiel, benennt
Das luft'ge Nichts, und giebt ihm festen Wohnsitz ...

---

[1]) *Bedlam* corrumpirt aus Bethlehem, berühmtes Irrenhaus zu London, unter Heinrich VIII. der Stadt London geschenkt.

Hamlet I, 5:

Wie, wenn es hin zur Fluth euch lockt, mein Prinz ....
Und dort in andre Schreckgestalt sich kleidet,
Die der Vernunft die Herrschaft rauben könnte,
Und euch zum Wahnsinn treiben? O bedenkt!
Der Ort an sich bringt Grillen der Verzweiflung
Auch ohne weitern Grund in jedes Hirn ...

Wie es euch gefällt. IV, 1:

Rosalinde. Sie sagen, ihr wär't ein melancholischer Gesell.

Jacques. Ich habe weder des Gelehrten Melancholie, die Nacheiferung ist; noch des Musikers, die fanatisch ist; noch des Hofmannes, die hoffärtig ist; noch des Soldaten, die ehrgeizig ist; noch des Juristen, die politisch ist; noch der Frauen, die zierlich ist; noch des Liebhabers, die das alles ist ... sondern es ist eine Melancholie nach meiner Weise, aus mancherlei Ingredienzen bereitet, von mancherlei Gegenständen abgezogen, und wirklich die gesammte Betrachtung meiner Reisen, deren öftere Ueberlegung mich in eine höchst launische Betrübniß einhüllt.

Viel Lärmen um Nichts V, 1:

Sie rathen, trösten, heilen nur den Schmerz,
Den sie nicht selber fühlen. Trifft er sie,
Dann wird zur wilden Wuth derselbe Trost,
Der eben noch Arznei dem Gram verschrieb,
An seid'ner Schnur den Wahnsinn wollte fesseln ...

Liebes Leid und Lust I, 1:

Belagert von der düsterfarbigen Melancholie empfahl ich den schwarzdrückenden Humor der allerheilsamsten Arznei deiner gesundheitathmenden Luft...

Wintermärchen I, 1:

Kein Antrieb
Als meines Herrn Gebot; und eines Herrn,
Der in Empörung mit sich selbst verlangt,
Daß mit ihm rast, wer ihm gehört ...

Dasselbe IV, 3:

Nehmt Rath an.
Florizel. Ich thu's: von meinem Herzen; wenn Vernunft
Sich ihm gehorsam fügt, hab' ich Vernunft;
Wo nicht, heißt mein Gemüth Wahnsinn willkommen
Als bessern Freund.

Antonius und Cleopatra IV, 2:

Wenn ein so Großer ras't, ward er gejagt
Bis zur Erschöpfung. Komm' er nicht zu Athem,
Nutzt seinen Wahnsinn: nimmer hat die Wuth
Sich gut vertheidigt.

Maaß für Maaß IV, 4:

Seine Handlungen erscheinen fast wie Wahnsinn; der Himmel gebe, daß sein Verstand nicht gelitten habe.

Dasselbe V, 1:

In ihrem Wahnsinn spricht sie so!

Isabella. Verwirf mich nicht im Wahn, ich sei gestört
Durch Tollheit ...

Herzog. Bei meiner Ehre!
Ist sie verrückt, — und anders glaub' ich nicht, —
So hat ihr Unsinn seltne Form von Sinn;
So viel Zusammenhang von Wort zu Wort,
Als ich bei Tollheit nie gehört.

Cymbeline IV, 2:

Melancholie,
Wer maß je deine Tiefe? fand den Boden?
Zu rathen, welche Küst' am leichtesten
Der schwer beladnen Sorg' als Hafen dient? —
O du gesegnet Kind! die Götter wissen,
Welch' edler Mann du wurdest einst; doch ach!
Schwermuth dem Tode früh die Pflanze brach! —

Wir wenden uns nun zu der Behandlung der Geisteskranken nach den Angaben Shakespeare's und finden bei genauer Untersuchung, daß wir zweierlei unterscheiden müssen. Der Dichter führt uns nämlich sowohl die Art und Weise, wie Irrsinnige zu seiner Zeit wirklich behandelt wurden, vor, als auch die Methode, welche sein Genius als die einzig richtige erkannt hatte.

Wir hören noch heute, daß hie und da Geisteskranke für vom Teufel besessen angesehen werden, an denen Teufelsbeschwörer, heutzutage besonders aus dem geistlichen Stande, ihre Kunst üben; zu Shakespeare's Zeiten war dieß die Regel. Gelehrte Aerzte befaßten sich meist nicht mit der Behandlung Irrsinniger, dieses Feld wurde ihnen von Charlatanen aller Art streitig gemacht. Da es eine Form von Melancholie giebt, bei welcher sich die Kranken selbst für von Teufeln geplagt erklären, so findet die abergläubische Meinung immer wieder neue Nahrung. Ein solches Beispiel bietet uns der Dichter in dem sich wahnsinnig stellenden Edgar im 'König Lear':

König Lear IV, 1:

Fünf Teufel waren zugleich im armen Thoms. ...

Malvolio in 'Was ihr wollt' wird nach der Wirkung, welche der Brief der spitzbübischen Schelmin Maria auf ihn ausgeübt hat, als von Teufeln geplagt dargestellt und seine Peiniger schicken ihm den Narren als Pfarrer Matthias in seine Zelle, um den Teufel aus dem Besessenen auszutreiben. Am eingehendsten aber wird ein Teufelsbeschwörer in der Komödie der Irrungen geschildert. Es ist Doctor Zwick (Pinch), den Adriana zu Hilfe zieht, um ihren, nach ihrer Meinung tollen, Mann Antipholus von Ephesus wieder herzustellen.

Akt IV, 4:

Herr Doctor Zwick, ihr seid ja ein Beschwörer,
Ich bitt' euch, bringt ihn wieder zu Verstand,
Ich will euch zahlen was ihr nur begehrt.

Doctor Zwick beginnt auch seine Wirksamkeit damit, dem vermeintlich Kranken den Puls zu fühlen und als er dabei übel ankommt, beschwört er ihn:

Du Satan, der in diesem Manne wohnt,
Gieb dich gefangen meinem frommen Spruch,
Und kehr zurück in's Reich der Finsterniß!
Bei allen Heiligen beschwör' ich dich.

Seine Diagnose lautet:

Frau! Herr und Diener, beide sind besessen,
Ich seh's an ihrem bleichen, stieren Blick:
Man bind' und führ' sie in ein dunkles Loch. —
Mehr Leute her! Der Feind ist stark in ihm!

Die Beschreibung, welche Antipholus von dem Beschwörer macht, vielleicht nach einer Person, die unserem Dichter vor Augen schwebte, ist folgende:

Ein Meister Zwick, ein blasser Hungerleider,
Ein wahres Beingeripp', ein Charlatan,
Ein Taschenspieler, schäb'ger Glücksprophet,
Hohläug'ger Schlucker mit gespenst'gem Blick
Wie ein lebendig Todter, dieser Unhold,
Ei denkt doch, spielte den Beschwörer nun;
Sah mir in's Auge, fühlte mir den Puls.
Rief geisterbleich, ich sei von Geistern selbst
Und bösem Spuk besessen.

Der Lohn, den Doctor Zwick für seine menschenfreundlichen Bemühungen erntete, war ein sehr übler, denn die gebundenen Besessenen rissen sich los und nun wurde:

Der Doctor festgebunden und sein Bart
Mit Feuerbränden schmählich abgesengt;
So oft er flammte, gossen sie aus Eimern
Schlammwasser drüber hin, das Haar zu löschen.
Jetzt predigt ihm mein Herz Geduld, indeß
Der Bursch wie einem Narr'n den Kopf ihm scheert;
Und wahrlich, schickt ihr Hilfe nicht sogleich,
Die Beiden bringen Euch den Zaub'rer um.

Daß Doctor Zwick nicht der Einzige ist, der Geisteskranke binden und in ein dunkles Loch sperren läßt, daß sein Verfahren vielmehr das zu Shakespeare's Zeiten allgemein gebräuchliche ist, beweisen:

Romeo und Julia I, 2:

Nicht toll, doch mehr gebunden wie ein Toller,
Gesperrt in einen Kerker, ausgehungert,
Gegeißelt und geplagt.

Was ihr wollt III, 4:

Junker Tobias. Kommt, er soll in eine dunkle Kammer gesperrt und gebunden werden. Meine Nichte ist schon in dem Glauben, daß er toll ist; wir können's so forttreiben. — Du, Mädchen, sollst bestallter Tollhaus-Visitator werden.

Wie es euch gefällt III, 2:

Rosalinde. Liebe ist eine bloße Tollheit und ich sage euch, verdient eben so gut eine dunkle Zelle und Peitsche, als andre Tolle und die Ursache, warum sie nicht so gezüchtigt und geheilt wird, ist, weil sich diese Mondsucht so gemein gemacht hat, daß die Zuchtmeister selbst verliebt sind.

Lear:

Der arme Thoms — der gepeitscht wird von Kirchspiel zu Kirchspiel und in die Eisen gesteckt, gestäupt und eingekerkert.

Hieraus geht zur Genüge hervor, daß nicht allein das Publicum, sondern auch die Aerzte zur Zeit Shakespeare's Binden, Peitschen, in den Kerker legen den Wahnsinnigen gegenüber für nothwendig und heilsam erachteten, denn hätten die Aerzte ihre Stimme dagegen erhoben, so wäre dieser Barbarei gewiß endlich ein Riegel vorgeschoben worden. Die Behandlung der Geisteskranken blieb sogar bis in die neuere Zeit eine unmenschliche, besonders in Frankreich, wo man sie mit Ketten belastet gleich den schlimmsten Staatsverbrechern in Kerkern schmachten ließ.[1]) Erst Pinel wagte es zu Anfang unseres Jahrhunderts den Wahnsinnigen die Ketten abzunehmen und wenige Jahrzehnte sind es erst, seitdem man als Pflicht bei Behandlung Irrsinniger die größte Humanität, wie sie allen Kranken ohne Ausnahme gebührt, anerkannt hat; als Folge geläuterter Einsicht in das Wesen des Wahnsinns, den man als rein somatische, als Gehirnkrankheit würdigen lernte.

Um so auffallender, den Genius Shakespeare's in das hellste Licht stellend, sind die Winke, welche der Dichter für eine rationelle, ganz den neueren geläuterten Ansichten entsprechende, Behandlung Geisteskranker giebt, indem er sie dem Arzte der Lady Macbeth, dem Arzte des Königs Lear in den Mund legt. Als Erstere Nachts umherwandelt und ihr zur Zeit, wo die Ermordung Duncans stattgefunden hatte, Hallucinationen das begangene Verbrechen von neuem vor die Seele bringen; als ihr Gewissen bang aufschreit, unternimmt ihr Arzt es nicht, ihr mit Arzeneimitteln helfen zu wollen, er spricht aber auch nicht von Teufeln,

---

[1]) Noch 1828 sah Dr. Güntz im *Ospedale St. Spirito* in Rom einen Geisteskranken mit der Kette am Halse fast nackt an eine Säule angeschlossen.

die sie quälen. Er sagt: 'diese Krankheit liegt außer dem Gebiete meiner Kunst. Sie bedarf des Beichtigers mehr als des Arztes', wobei er freilich übersieht, daß ein ächter Arzt auch zugleich der Beichtiger sein muß. Er sieht voraus, daß diese Zerrüttung zu Selbstmord führen könne und verordnet: 'entfernt, womit sie sich verletzen könnte'. Doctor Hall wäre mit einem solchen Ausspruche allein gewiß nicht zufrieden gewesen; er wäre der Kranken ohne Zweifel mit Purganzen, Pflastern, Salben u. s. w. zu Leibe gegangen, um die Dünste des Gehirns nach unten zu ziehen. Indessen können wir doch den Arzt der Lady Macbeth nicht davon frei sprechen, die Grenzen des ärztlichen Vermögens zu eng gezogen zu haben, als er sagt: 'Hier muß der Kranke selbst das Mittel finden' und Macbeth hat nicht ganz Unrecht, wenn er erwiedert:

Wirf deine Kunst den Hunden vor, ich mag sie nicht.[1])

Weitaus bedeutender zeigt sich der Arzt des Königs Lear. Als die liebende Cordelia erzählt hat, wie sich der Wahnsinn ihres Vaters äußert und sie die Frage stellt:

Was vermag die Kunst,
Ihm herzustellen die beraubten Sinne?
Er, der ihn heilt, nehm' alle meine Schätze.

anwortet der Arzt:

Es giebt noch Mittel, Fürstin!
Die beste Wärt'rin der Natur ist Ruhe,
Die ihm gebricht; und diese ihm zu schenken,
Vermag manch' wirksam Heilkraut, dessen Kraft
Des Wahnsinns Auge schließen wird.

Des Arztes Mittel bringen dem Kranken auch den gewünschten Schlaf, während dessen er ihn anders kleiden läßt, damit nichts an den früheren Zustand erinnere. In Gegenwart Cordelia's befiehlt der Arzt nach längerer Ruhe den König durch allmählich stärker werdende Musik zu wecken. Jetzt muß Cordelia mit ihm sprechen, doch, sobald er eine zu große Erregung fürchtet, endet der Arzt die Unterredung mit den Worten:

Seid ruhig, hohe Frau!
Die größte Wuth ist, wie ihr seht, geheilt;
Doch wär's gefährlich, die verlor'ne Zeit
Ihm zu erklären. Führt ihn jetzt hinein!
Und stört ihn nicht, bis er sich mehr erholt.

Stellen wir den Anordnungen dieses Arztes gegenüber, was ein moderner Psychiater Dr. Heinr. Schüle in seinem Handbuche der Geistes-

[1]) Gewiß paßte aber dieses Urtheil auf die Aerzte zu Shakespeare's Zeit, welche von dem Wesen der Geisteskrankheiten keinen Begriff hatten und sich mit deren Heilung gar nicht befaßten.

krankheiten (Ziemssen spec. Pathologie und Therapie) über die Behandlung derselben sagt. Es läßt sich in folgende Worte zusammenfassen: 'Ruhe dem erkrankten Gehirne geistig und körperlich! Abhaltung aller schädlichen Einflüsse, Wegräumen aller Reize und erschöpfender Einwirkungen! Schlafmachende Mittel vermögen, richtig gewählt, Vorzügliches zu leisten.' Es ist dasselbe, was der Genius Shakespeare's schon vor dreihundert Jahren als das Richtige erkannt hatte. Dr. Brigham, ein berühmter amerikanischer Irrenarzt, äußert sich folgendermaßen über diesen Punkt: 'Wir gestehen, beinahe mit Scham, daß wir sehr wenig dieser Methode, den Geisteskranken zu behandeln, zuzufügen haben, obgleich zwei und ein halbes Jahrhundert vergangen sind, seitdem Shakespeare also schrieb. Schlaf zu erzeugen, das Gemüth durch medicinische und moralische Behandlung zu beruhigen, alle Unfreundlichkeit zu meiden und wenn die Patienten zu genesen beginnen, alles fernzuhalten, was ihr Gemüth möglicherweise beunruhigen und einen Rückfall veranlassen könne, wird auch heute als die beste, als die fast einzige wirksame Behandlung angesehen!' (*Dr. A. O. Kellogg Shakespeare's delineations of insanity.*)

Wir können nicht schließen, ohne das Mittel, welches der Dichter bei Lear anwendet und auch sonst noch öfter als werthvoll rühmt, zu besprechen: die Musik nämlich. Daß diese edle Kunst schon in uralten Zeiten gegen Seelenstörung in hohem Ansehn stand, beweist das Beispiel des Königs Saul, der sich durch das Harfenspiel Davids seine Melancholie verscheuchen ließ. Die ältere Heilkunde bediente sich der Tonkunst, der Zaubergesänge als eines Hauptmittels gegen Krankheiten und wir wissen, daß Pythagoras eigene Gesangsweisen zur Kur heftiger Leidenschaften, andere zur Heilung des Bisses giftiger Thiere verwendete. Sein Lieblingsinstrument war die Lyra; die Flöte verschmähte er als schimpfliches Werkzeug, welches nur für den gemeinen Haufen passe. Sogar der Gesänge des Homer, des Hesiod bediente er sich zur Kur der Geisteskrankheiten. Die Stellen, in denen Shakespeare die Wichtigkeit der Musik für Geisteskranke hervorhebt, sind:

Richard II. V, 4:

> Wenn die Musik doch schwieg', sie macht mich toll!
> Denn hat sie Tollen schon zum Witz verholfen,
> In mir, so scheint's, macht sie den Weisen toll.

Sturm V, 1:

> Ein feierliches Lied, der beste Tröster
> Zur Heilung irrer Phantasie!

Als Anhang gedenken wir noch der Idiosyncrasieen, welche auch Shakespeare erwähnt. Der durch nichts zu rechtfertigende Widerwille

gegen gewisse Dinge, Töne, Gerüche ist dem fixen Wahne Geisteskranker zu vergleichen und gewiß ist z. B. eine Dame, welche beim Anblicke einer Maus die schrecklichsten Angstschreie ausstößt, sich zu flüchten sucht, Krampfanfälle bekommt, einer Verrückten, die vor den Gebilden ihrer Hallucinationen erschrickt, ähnlich wie ein Ei dem anderen.

Kaufmann von Venedig IV, 1:

Shylock. Es giebt der Leute, die kein schmatzend Ferkel
Ausstehen können, manche werden toll,
Wenn sie 'ne Katze seh'n, noch and're können,
Wenn die Sackpfeife durch die Nase singt,
Vor Anreiz den Urin nicht bei sich halten. . . .

Von einem Manne, der den Urin beim Tone der Sackpfeife nicht an sich halten konnte, berichtet nach Wieland's Angabe Scaliger. Von letzterem entnahm wohl Shakespeare obige Notiz. Casper (Praktisches Handbuch der gerichtl. Medicin) erzählt von einem Manne, der von einem unwiderstehlichen Wollustdrange befallen wurde, sobald er bei einem Riemer Peitschen aushängen sah.

Der junge Bertram in 'Ende gut Alles gut' theilt die weitverbreitete Idiosyncrasie gegen Katzen.

Die melancholische Gemüthsstimmung vieler Engländer, heutzutage unter dem Namen Spleen bekannt, dient auch unserem Dichter zu humoristischen Ausfällen:

König Heinrich VI. I, v, 4:

Pucelle. . . euch lass' ich meinen Fluch.
Die lichte Sonne werfe ihre Strahlen
Nie auf das Land, das euch zum Sitze dient!
Umgeb' euch Nacht und düst'rer Todesschatten,
Bis Unheil und Verzweifelung euch drängt,
Den Hals zu brechen, oder euch zu hängen!

Hamlet V, 1:

Hamlet. Ei so! Warum haben sie ihn nach England geschickt?

Todtengr. Nun, weil er toll war. Er soll seinen Verstand da wieder kriegen und wenn er ihn nicht wieder kriegt, so thut's da nicht viel.

Hamlet. Warum?

Todtengr. Man wird's ihm da nicht viel anmerken: die Leute sind da eben so toll, wie er.

Noch einmal betonen wir, selbst auf die Gefahr hin, der Wiederholung beschuldigt zu werden, die eminenten Ergebnisse dieses Kapitels, besonders da die wichtigsten Punkte von Keinem vor uns in das richtige Licht gestellt worden sind, so Viele auch schon über die Geisteskranken Shakespeare's geschrieben haben.

Erst neuere medicinische Schriftsteller, ganz besonders Guislain (*Traité sur les phrénopathies 1835*) sprachen es entschieden aus, daß die psychischen Störungen Gehirnkrankheiten entspringen: Shakespeare hat dasselbe mit größter Deutlichkeit schon vor mehr als zweihundert Jahren dargelegt.

Erst die neueren medicinischen Schriftsteller verlegten den Ausgangspunkt aller psychischen Störungen in die schmerzhafte Gemüthsstimmung der Melancholie: Shakespeare hat dasselbe schon mit vollkommener Klarheit ausgesprochen.

Erst die neueren medicinischen Schriftsteller wiesen nach, daß psychische Störungen mit gewissen, noch in die Breite der Gesundheit fallenden Aeußerungen analog seien: in Shakespeare's Dramen finden wir dasselbe überzeugend dargethan.

Erst die neueren medicinischen Schriftsteller haben gelernt, die verschiedenen Arten der Geistesstörung als Stadien eines und desselben Processes zu erkennen: dem Auge Shakespeare's war diese Wahrheit schon vor mehr als zweihundert Jahren nicht verborgen.

Daß die schon von Shakespeare angegebene Behandlungsweise Geisteskranker auch die heute von allen Aerzten als richtig anerkannte ist, haben schon Andere vor mir nachgewiesen.

Die schwarze Schöne der Shakespeare-Sonette.[1])

Von

Fritz Krauss.

Die Sonette Shakespeare's gelten schon lange für ein Feld, auf dem nichts mehr zu gewinnen ist. Man läßt sie am besten liegen, denn etwas Zweifelhaftes haben sie immer; oder will man sich mit ihnen beschäftigen, so nehme man sie lediglich als Erzeugnisse freier dichterischer Phantasie, da es am Ende doch zu gewagt ist, des Dichters Selbstbiographie darin zu erblicken. Lese ein Jeder heraus, was er will. Das ist ungefähr der Standpunkt, den heute die 'Wissenden' den Sonetten Shakespeare's gegenüber einnehmen.

Ich gestehe, daß ich mich damit nicht beruhigen kann; denn viel zu tief ist in die Gemüther der Nichtwissenden, oder Uneingeweihten, d. h. des allgemeinen Publicums die Ansicht über Shakespeare eingedrungen, die ihre Entstehung einer persönlichen Auslegung der

---

[1]) Die Kämpfer um das Sonetten-Geheimniß haben sich in zwei große Massen getrennt, sie tragen auf ihren Fahnen die Worte — hier: „poetische Fiction!“ — dort: „biographische Treue!“ — Massey ist der Führer einer dritten Partei, welche es sich zur Aufgabe macht, jene Kämpfer untereinander und mit einem *modus vivendi* in der Auffassung zu versöhnen, welche obigen beiden Wahlsprüchen zum Theil gerecht wird. Der folgende Aufsatz geht auf Massey's Wegen selbstständig weiter, und ist der gewissenhaftesten Prüfung werth. — Es wird eine interessante Aufgabe der Kritik sein, die im vorigen Jahrgange pg. 415 erwähnte Abhandlung von Hermann Isaac, zu den Sonetten Shakespeare's mit der vorliegenden Arbeit über die schwarze Schöne zu vergleichen, und die beabsichtigte Besprechung wird deshalb um so berechtigter auf einen spätern Jahrgang verschoben, als eine im nächsten Bande erscheinende neue Abhandlung Isaac's über die Abhängigkeit Shakespeare's von Daniel nothwendig in den Kreis jener Besprechung gezogen werden muß. D. R.

Sonette verdankt: der unglückliche junge Mann mit der alten Frau, die er sammt den Kindern in Stratford zurückläßt, um sich in London mit einer widerwärtigen dunklen Person zu trösten; der Schauspieler, der über sein verfehltes Leben jammert; der geschmeidige Dichter, der mit einem hohen Grafen eine nicht ganz saubere Freundschaft schließt, welcher er auch seine eigene Geliebte opfert, was er dann in beweglichen Versen zur Belustigung seines Freundes und dessen Genossen besingt; — dieses Bild Shakespeare's ist, sage ich, zu tief in's Volk gedrungen, als daß es jetzt mit einem bloßen Achselzucken beseitigt werden könnte. Auch kann das Volksgemüth, das aus den Sonetten so viele Töne der Wahrheit heraushört, sich nicht damit zufrieden geben, im Ganzen jetzt nur poetischen Dunst zu sehen und wird im Bestreben, den Dichter mit seinem Werke zu identificiren, immer wieder, mangels eines Anderen, zu jenen Mythen zurückkehren. Diesem Dilemma möglichst ein Ende zu machen, zwischen nackter Wahrheit und absoluter Dichtung einen gesunden Mittelweg zu finden, das sollte aber ebensosehr unserer Anstrengung werth sein, wie die Festsetzung eines Komma's, einer Quantität, einer Stelle im Texte der Dramen. Ich wage deshalb, vor die Leser des Shakespeare-Jahrbuches mit einer Besprechung der Sonette Shakespeare's, hauptsächlich des zweiten Theiles, zu treten, und kann ich da manches schon Bekannte nicht umgehen, so bitte ich im Interesse der Sache um freundliche Geduld.

Die ersten 126 Sonette Shakespeare's betreffend, erlaube ich mir, auf eine Abhandlung in 'Nord und Süd' [1]) zu verweisen, in welcher ich, nach Gerald Massey, [2]) die Thatsache, aber auch die Unverfänglichkeit der Freundschaft zwischen Shakespeare und dem Grafen Southampton, seinem hohen Gönner, festzustellen versuchte. Ich wiederhole hier nur, daß nach meiner innersten Ueberzeugung jene Freundschaft ebenso dem Dichter wie dem Grafen zur Ehre gereicht und daß in der Besingung von des Grafen Liebe zu seiner Braut gar nichts gefunden werden kann, was diesem oder dem Dichter vorzuwerfen wäre. Man muss eben einem Dichter zutrauen, daß sein großes Gefühl, sein Genius die Herzensgeschichte eines Freundes mindestens ebensogut zur eigenen machen und dichterisch verklären kann, wie die Geschichte von hundert Personen, die er für seine Stücke aus alten Büchern hervorholt oder einfach erfindet. Wer wagt es, Beethoven's Ehre anzutasten, wenn wir durch seinen Famulus Schindler erfahren, daß er selbst den zweiten Satz der Sonate op. 90 als 'Conversation mit der Geliebten' bezeichnete und mit dem ganzen Werke

[1]) 'Nord und Süd', Februar 1879.

[2]) Shakespeare's *Sonnets* etc. London 1866 und 1872.

seines Freundes, des Grafen Lichnowsky, Liebesgeschichte mit einer Wiener Sängerin, die er gegen den Willen seiner hohen Verwandtschaft heirathen wollte, 'in Musik gesetzt' hatte? Fürwahr eine seltsame Parallele, in welcher sich da zwei Unsterbliche begegnen!

Auf die Theorie Massey's und die Liebesgeschichte Southampton's hier einzutreten, würde uns zu weit führen; meine Uebersetzung der Southampton-Sonette[1]) enthält das Nähere für Solche, welche Massey's umfangreiche Arbeit nicht kennen sollten. Es mag ja manches in Massey's Ausführungen mangelhaft oder unrichtig sein, wie in jedem Menschenwerk, namentlich da er sich durch seine Anordnung der Sonette gezwungen sieht, jede Stelle, die er einem Sonette zuweist, zu begründen, aber im Großen und Ganzen muß er das Richtige getroffen haben, das bin ich fest überzeugt, und es will mir scheinen, daß eine Arbeit, die so aus der innigsten Verehrung für unseren Shakespeare, aus dem glühendsten Bestreben, seinen Namen von den ihm angedichteten Makeln zu reinigen, hervorgegangen ist, eine liebevollere und eingehendere Aufnahme verdient hätte, als ihr in der That zu Theil geworden.

Nur auf Eines sei hier aufmerksam gemacht. Die siebzehn ersten Sonette, die schon Ben Johnson Anlaß zu einem schlechten Witze boten, sind von jeher bereitwillig so aufgefasst worden, als enthielten sie eine Ermunterung des Dichters an seinen jungen Freund zur —Ausschweifung. Beneidenswerthe Objectivität des Urtheils! Wenn man das aber nicht glauben wollte, was sollte man dann glauben? Goedecke, dem eine solche Auffassung ebenso unmöglich schien, wie die Freundschaft mit Southampton überhaupt, erblickte in diesen Sonetten Liebesklagen der Sappho an Phaon.[2]) Und doch hat Massey die unzweifelhafte Quelle zu diesen 17 Sonetten schon vor Jahren angegeben und damit eine durchaus ehrenvolle Basis für das Verhältniß des Dichters zu seinem jungen Freunde gefunden. Ich habe dies in meiner Abhandlung in 'Nord und Süd' weiter zu begründen versucht, halte es aber für nützlich, diese Quelle auch hier aufzuführen.

In Philipp Sidney's '*The Countess of Pembroke's Arcadia*', erschienen 1590, sucht (III. Buch) Cecropia ihre Nichte Philoclea folgendermaßen zur Ehe mit ihrem Sohne zu bewegen:

,*Nature, when you were first born, vowed you a woman, and as she made you child of a mother, so to do your best to be a mother of a child* (vergleiche Shakespeare's Sonette 1. 3. 13)*: she gave you beauty to move love; she gave you wit to know love; she gave you an excellent*

---

[1]) Shakespeare's Southampton Sonette, Leipzig, Engelmann 1872.
[2]) Deutsche Rundschau, März 1877, p. 386.

body to reward love: which kind of liberal rewarding is crowned with an unspeakable felicity. For this, as it bindeth the receiver, so it makes happy the bestower, this doth not impoverish but enrich the giver. (6. 16.) *O, the sweet name of a mother! O, the comfort of comforts, to see your children grow up, in whom you are (as it were) eternized!* (2. 3.) *If you could conceive what a heart-tickling joy it is to see your own little ones with awful love come running to your lap, and like little models of yourself still cary you about them* (6. 9. 13. 16. 17) *you would think unkindness in your own thoughts, that ever they did rebel against the mean unto it.'*

Und als Philoclea meint, sie verstehe von dem nichts und die Ehe scheine ihr nur ein schweres Joch zu sein, fährt Cecropia fort: *Ah dear niece, how much you are deceived! A yoke indeed we all bear, laid upon us in our creation. — — — For believe me, niece, believe me, man's experience is woman's best eye-sight. Have you ever seen a pure Rose-water kept in a crystal glass?* (5) *how fine it looks? how sweet it smells, while that beautiful glass imprisons it? break the prison* (5) *and let the water take his own course, doth it not embrace dust and loose all his former sweetness and fairness? Truly so are we, if we have not the stay rather than the restraint of crystaline marriage* (6).

— — — *What shall I say of the free delight, which the heart might embrace, without the accusing of the inward conscience, or fear of outward shame? and is a solitary life as good as this?* (3. 4. 8. 9) *then can one string make as good music as a consort?* (8!)

Bis hieher reicht die Mittheilung Massey's l. c. p. 36. Ich fand, in Sidney weiter lesend, ferner Folgendes[1]). Nachdem Cecropia vergebens bei Philoclea ihre Ueberredungskunst aufgeboten, versucht sie ihr Glück bei ihrer anderen Nichte Pamela:

Beauty, Beauty (*dear niece*) *is the crown of the feminine greatness; which gift, on whom soever the heavens* (*therein most niggardly*) *do bestow, without question, she is bound to use it to the noble purpose, for which it is created* (1. 4. 13)*: not only winning, but preserving, since that indeed is the right happiness which is not only in itself happy* (1) *but can also derive the happiness to another. Beauty goes away* (5. 9. 12), *devoured by Time* (19) *but where remains it ever flourishing but in the heart of a true lover?*

— — *Do you enjoy the heaven of your age wherof you are sure* (1. 16)*: and like good householders which spend those things that would*

[1]) Alle weiteren Auszüge aus Sidney habe ich der Ausgabe seiner Werke vom Jahr 1621 entnommen. Die Orthographie ist modernisirt.

not be kept, so do you pleasantly enjoy that which else will bring on overlate repentance, when your glass shall accuse you to your face, what a change there is in you (3. 6). *Do you see how the spring time is full of flowers decking itself with them, and not aspiring to the fruits of autumn? what lesson is that unto you, but that in the April of your age, you should be like April?* (1. 3—6) *Yourself know how your father has refused all offers made by the greatest princes about you, and will you suffer your beauty to be hidden in the wrinkles of his peevish thoughts? — — — How much doth it increase the earnest desire I have of this blessed match, to see these virtues of yours knit fast with such zeal of devotion (indeed the best bonds) which the most politic wits have found to hold man's wit in well doing?*

In der ersten Ekloge (I. Buch) singt Thyrsis von Kala:

'This maid, thus made for joys, o Pan bemoan her,
That without love she spends her years of love:
So fair a field would well become an owner.'
(3. 16.)

Im 3. Buch sagt der alte Geron zum jungen Histor:

Nature above all things requireth this
That we our kind do labour to maintain (1. 4. 11)
Which drawn-out line doth hold all human bliss.
Thy father justly may of thee complain,
If thou do not repay his deeds for thee;
In granting unto him a grandsire's gain. (2)
Thy commonwealth may rightly grieved be,
Which must by this immortal be preserved, (11)
If thus thou murther thy posterity (3—6)
His very being he has not deserved
Who for a selfconceit will that forbear
Whereby that being aye must be conserved. (1. 3. 16)
— — —
O, Histor, seek within thyself to flourish: (13)
THY HOUSE BY THEE MUST LIVE OR ELSE BE GONE: (10. 13,)
AND THEN WHO SHALL THE NAME OF HISTOR NOURISH? (10)
Riches of children pass a Prince's throne; (6)
Which touch the father's heart with secret joy,
When without shame he saith, these be mine own! (2)
Marry therefore; for marriage will destroy
Those passions which to youthful head do climb,
Mothers and nurses of all vain annoy.'

Wollte ich die Vergleichungspunkte zwischen vorstehenden Argumenten und Shakespeare's ersten Sonetten herausheben, so müßte ich gleich die ganzen 17 Sonette hier copiren; ich beschränkte mich deshalb darauf, die entsprechenden Nummern der Sonette einzuschieben.

Der bedeutsame Umstand, daß Shakespeare die Argumente der Cecropia so einrichtete, daß sie auf einen jungen Mann passen, beweist, daß er beabsichtigte, sie für einen ganz bestimmten Zweck, aber zu gleichem Ziele zu verwenden. Und daß dieser junge Mann *'the world's fresh ornament'* (Son. 1.)[1]) und der Spiegel seiner Mutter war (Son. 3), daß er seinen Vater verloren hatte (S. 13) und auf dem 'Gipfel glücklicher Stunden' stand (S. 16) d. h. am Ende der Zehner, diese persönlichen Anspielungen, die alle wieder auf Southampton passen, gestatten kaum mehr einen Zweifel darüber, wen Shakespeare im Auge hatte. Ich glaube, man darf annnehmen, der Schlußsatz an Pamela, namentlich aber die letzten Worte Geron's, haben zuerst den Gedanken in dem Dichter erweckt, seinem jungen Freunde den Spiegel vorzuhalten und sind so die nächste Veranlassung zu diesem Sonettenkranze geworden. (Ich muß hier in Parenthese bemerken, daß Shakespeare in 'Venus und Adonis' die Venus ebenfalls vorstehende Argumente, aber in ihrem Sinne ins Treffen führen läßt, und daß es sehr interessant ist, Vers 132—134 zu lesen, wie Shakespeare selbst, die, wenn ich so sagen darf, nackt darwinistische Auslegung des Zweckes der Schönheit zurückweist: — *'you do it for increase! O strange excuse!'*)

Wenn schon die Philosophie, die Sidney der Cecropia und Geron in den Mund legte, auch bei anderen Dichtern jener Epoche vorkommt, z. B. in Marlowe's Hero und Leander, so ist doch nach Vorhergegangenem klar, daß Shakespeare aus Sidney's Arcadia schöpfte. Marlowe hinterließ bei seinem plötzlichen Tode 1593 Hero und Leander unvollendet im Manuscript, und dies Gedicht wurde erst 1598 gedruckt, während Shakespeare's 'Venus und Adonis' 1593 erschien. Marlowe könnte eher einige übereinstimmende Gedanken aus Shakespeare's ersten, vielleicht schon seit einiger Zeit geschriebenen, und unter den *'private friends'* circulirenden Sonetten genommen haben. Valentine's Bemerkung in den 'Zwei Veronesern' I. 1.:

> *'That's on some shallow story of deep love,*
> *How young Leander crossed the Hellespont?'*

enthält wohl eine Anspielung auf Marlowe's Gedicht — vielleicht als Ausdruck des Verdrusses darüber, daß Marlowe ihm diese Argumente nachdichtete. Marlowe müßte sein Gedicht dann vor Shakespeare's 'Veronesern', aber nach dessen 17 ersten Sonetten geschrieben haben; die drei würden sich Schlag auf Schlag so folgen: Sonette, Marlowe's Hero, Veroneser; alle nach 1590. Sei dem, wie ihm wolle, für mich ist nur

[1]) In der Widmung zu Venus und Adonis nennt ihn der Dichter ebenfalls *'the world's hopeful expectation'*.

wichtig, daß Shakespeare schon vor 1593 von dieser Philosophie erfüllt war. In den Stücken, die man vor 1590 geschrieben hält, fand ich nur im 'Titus Andronicus' eine anklingende Stelle, IV. Akt 2., wo die Amme zum Mohren sagt: '*The empress sends it* (ihr Kind) *thee, thy* STAMP, *thy* SEAL'.

Nach 1590 folgt eine Menge Vergleichungspunkte mit den Sonetten, die hier nicht weiter zu erörtern, so in den 'Zwei Edelleuten von Verona', 'Verlorne Liebesmüh' etc., obige Argumente aber finden sich in 'Romeo und Julia', 'Ende gut, Alles gut' und 'Venus und Adonis'. Ich möchte die Frage aufstellen, ob nicht vielleicht aus Romeo und Julia die Zeit zu bestimmen wäre, in welcher Shakespeare die Sonette begann? Dyce verlegt aus bekannten Gründen den Anfang des Drama's in das Jahr 1591.[1]) Der nur für den ersten Akt gebrauchte Chor läßt schon vermuthen, daß das Stück nicht in einem Zuge geschaffen worden. Prolog, (nach Brook's Vorgang) Chor und die berühmte Begrüßung auf dem Balle sind in Sonettenform geschrieben und der gleiche (erste) Akt enthält auch die besprochenen Argumente — könnte man nun nicht glauben, Shakespeare habe die Sonette und 'Romeo und Julia' zur selben Zeit, aus einer Stimmung heraus begonnen?

Malone und Drake und nach ihnen Delius sagen, die 1592 erschienenen Sonette Samuel Daniel's seien nach Form und Inhalt das unmittelbare Vorbild Shakespeare's gewesen, weshalb seine Sonette nicht vor 1592 geschrieben worden sein können. Das stimmt ganz gut mit unseren Vermuthungen über die Zeit ihrer Entstehung. Wenn wir die Thatsachen zusammenhalten, daß Graf Southampton 1589, 16 Jahre alt, nach London kam, daß Sidney's Arcadia 1590 erschien und Shakespeare 1593 Southampton 'Venus und Adonis' als '*the first heir of my invention*' widmete, so ist wohl die Conjectur nicht mehr zu kühn, Shakespeare habe die ersten 17 Sonette zu einer zwischen 1590 und 1593 liegenden Zeit geschrieben und dem Grafen mit No. 26 als Widmung (*To thee I send this written embassage*) übersandt und Venus und Adonis sei alsdann die 'würdigere Gabe' gewesen, mit welcher der Dichter zum ersten Male wie in No. 26 verheißen, lautes d. h. öffentliches Zeugniß von seiner Verehrung für Southampton ablegte. Soviel sei hier über die Entstehungszeit der Sonette und ihren Zusammenhang mit Southampton nur angedeutet.

Was nun die Aehnlichkeit der Sonette mit Daniel anbetrifft, so

---

[1] Auch Eduard Dowden glaubt dies neuerdings. Siehe s. 'Shakespeare' 1877 London p. 84, und 'Shakespeare, Sein Entwicklungsgang in seinen Werken' 1879 übers. v. W. Wagner p. 43.

verrathen Aehnlichkeit, die aber auch aus Sidney stammen könnte, nur das 1. 35. 37. 39. und 52. Sonett Daniel's, während die Form schon beim Grafen von Surrey (1557) und Spenser vorkommt. Dagegen übertrifft allein das, was ich oben aus Sidney citirte, bei weitem die Aehnlichkeit mit Daniel, so weit, daß ich nicht begreifen kann, daß es bisher übersehen geblieben ist. Nur bei Henry Brown[1]) fand ich einige herausgerissene Parallelstellen, in deutschen Werken gar nichts. Ich gestehe, daß mir dies fast unheimlich vorkommt, daß ich fürchte, diese Sachen müssen sich doch schon an irgend einer mir verborgen gebliebenen Stelle finden. Bei der allgemeinen Annahme aber, daß keine Quellen zu Shakespeare's Sonetten bekannt seien, hoffe ich, es werde nicht nur das oben Gebrachte, sondern auch was noch folgen wird, einige Berechtigung haben, hier angeführt zu werden.

Gehen wir nun zur zweiten Abtheilung der Sonette, dem eigentlichen Gegenstande unserer Untersuchung, über. Massey läßt die zweite Abtheilung von 27 Sonetten (in seiner Anordnung bestehend aus No. 57, 58, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154) vom Dichter für William Lord Herbert, späteren Grafen von Pembroke, geschrieben sein, ähnlich wie die erste Abtheilung dessen Freunde Southampton galt und doch in ganz anderem Sinne.

Ohne mich auf die Reihenfolge dieser Sonette einzulassen, die von untergeordneter Bedeutung ist, will ich nur bemerken, daß in No. 129, 146 und vielleicht den beiden letzten Shakespeare der Sprecher ist, sonst in allen anderen Lord Herbert.

Zuerst glaubte Massey, Shakespeare sei von Herbert gedrängt worden, wie er seines Freundes Southampton Liebe besang, nun auch seine eigene Leidenschaft für Lady Rich, Schwester des Grafen von Essex und Hofdame der Königin, zu besingen, und in dem Unwürdigen dieser Leidenschaft, wie in dem Umstande, daß diese Dichtungen Shakespeare nicht so von Herzen gingen, wie die, welche Southampton's Liebe verherrlichten, sei der Grund zu suchen, warum die zweite Abtheilung einen ganz anderen, unerquicklichen, ironischen Ton habe. Nun ist aber die Leidenschaft Herbert's zu Lady Rich nicht geschichtlich constatirt, sondern beruht nur auf gewissen noch zu untersuchenden Schlußfolgerungen. Massey neigte deshalb später mehr zur Meinung, der Zweck dieser Sonette sei der, unter einer fingirten Leidenschaft zu Lady Rich diese selbst und die Liebe zu ironisiren, welche sie einst einem der edelsten Herzen Englands, dem schon erwähnten Philipp Sidney eingeflößt hatte — eine Liebe,

[1]) *Henry Brown, The Sonnets of Shakespeare Solved etc. London 1870.*

welche durch Sidney's 'Arcadia' und 'Astrophel und Stella' aller Welt bekannt und durch den späteren Lebenswandel der Lady Rich geeignet war, einen bösen Schatten auf das Andenken Sidney's zu werfen.[1]) Es ist augenscheinlich, daß Shakespeare von allen früher angedeuteten, und von der persönlichen Theorie ihm angedichteten, schlimmen Fehlern freizusprechen wäre, wenn es gelänge, in der verdächtigen schwarzen Dame die berühmte Lady Rich nachzuweisen, denn daß diese des Dichters Maitresse gewesen sei, wird Niemand behaupten wollen. Unsere Aufgabe wird nun sein: zu erforschen, ob Shakespeare wirklich für Herbert Gedichte geschrieben haben konnte, uns eine klare Vorstellung von Lady Rich zu machen, die Sonette in Beziehung zu ihr und zu Sidney zu betrachten und endlich zu sehen, ob Herbert wirklich der 'Mr. W H' der Widmung der Shakespeare Sonette, und damit derjenige war, der dem Thorpe die Sonette verschaffte.

William Lord Herbert, Sohn der Gräfin Mary Pembroke, der Schwester Philipp Sidney's, ward im Februar 1580 geboren und kam im Jahre 1598 nach London an den Hof, nachdem er am 3. April 1597 nur vorübergehend in London bei den Sidney's gewesen war. Schon durch hohe Abkunft und Connexionen ausgezeichnet, wurde er durch seine persönlichen Eigenschaften schnell zum allgemeinen Liebling, wie Rowland White[2]) 1599 berichtet, indem er hofft, Herbert werde am Hofe eine große Rolle spielen, ja White drückt schon den Wunsch aus, sein Herr, Sir Robert Sidney (Herbert's Onkel) möchte in ihm die Leiter zu den ihm gebührenden Ehren finden. Die jungfräuliche Königin Elisabeth mit dem immer frischen Herzen war dem jungen schönen Lord gleich sehr gewogen, allein er scheint sich nicht stark darum gekümmert zu haben; denn es heißt: '*My Lord Herbert is much blamed for his cold and weak manner of pursuing* HER MAJESTY'S FAVOUR, HAVING SO GOOD STEPS TO LEAD HIM UNTO IT.' Im Sept. 1599: '*My Lord Herbert is a continual Courtier, but* DOTH NOT FOLLOW HIS BUSINESS WITH THE CARE AS IS FIT; HE IS TOO COLD A COURTIER IN A MATTER OF SUCH GREATNESS'. '*It is muttered that* YOUNG SIR HENRY CAREY STANDS TO BE A FAVOURITE', und White scheint auf Carey eifersüchtig zu sein, ‚*who follows it with more care and boldness.*' White findet, es fehle

---

[1]) Henry Brown l. c. kommt zu ähnlichem Resultate, d. h. er weist die ganze Sammlung der Sonette, in welcher er eine Satyre auf die in England herrschende Sonettenmanie sieht, Lord Herbert zu, erkennt diesen in 'Mr. W H' der Widmung, läßt aber die schwarze Schöne dessen Mistress sein, die der Dichter mit der Absicht der Ironisirung nach Sidney's Stella (Lady Rich) zeichnete. Hier begegnet er sich vielfach mit Massey.

[2]) Sidney-Memoiren (Massey p. 331).

Herbert an Muth und Kühnheit, er sei *'a melancholy young man'*, sagt später auch *'I don't find any disposition in this gallant young Lord to marry'* und deutet mehr als einmal an, daß er *'is greatly in want of advice'*. In den Jahren 1599 und 1600 war er der Liebling des Hofes und wurde von der Königin auf's Freundlichste empfangen; er hätte der bestgeliebte Mann des Königreichs sein können, wenn er wollte. Massey's Conjectur, daß seine große Kälte an dieser Stelle ihre Erklärung durch zu viel Wärme anderswo finde, scheint sehr plausibel; freilich mag ihm die 67jährige Königin auch zu wenig Begeisterung eingeflößt haben. Auffällig ist, daß Herbert in den folgenden Jahren ihre Gunst verloren zu haben scheint, was schon aus einigen von Massey citirten Versen hervorgeht, die John Davis bei der Thronbesteigung James' gesungen: Er gratulirt dem Grafen Pembroke nebst Anderen zu der Aenderung, die eingetreten und sagt:

> *Pembroke to Court*, TO WHICH THOU WERT MADE STRANGE,
> *Go! do thine homage to thy sovereign;*
> *Weep and rejoice for this sad joyful change,*
> *Then weep for joy: thou* NEED'ST NOT TEARS TO FEIGN,
> SITH LATE THINE EYES DID NOUGHT ELSE ENTERTAIN'.

Es ging Herbert ähnlich wie s. Z. dem Grafen Southampton, der auch der Königin Gunst verlor, sobald er seine Neigung einer anderen Dame widmete.

Im Spätjahr 1599 verließ Lady Rich den Hof, da sie, wie berichtet wird, durch ihren Charakter der Königin Mißfallen erregt hatte, und schon im September sind 'My Lord Mountjoy, Lord Herbert und Sir Charles Danvers bei ihr 4 Tage in Wanstead'[1]) und im Mai nächsten Jahres hat sie wieder den dreitägigen Besuch Herbert's, Lady Southampton's und Sir Charles Danvers', des Freundes von Southampton. Da finden wir das ganze Bändchen beisammen, die 'aus der Gunst Gefallenen' und Mißvergnügten; Southampton, der mit seiner Gemahlin die heimlich geschlossene Vermählung mit Gefängniß gebüßt hatte. Essex, der nicht mehr in der Königin Gnaden stand und, von seiner Schwester unterstützt, mit James von Schottland conspirirte, um ihn auf den englischen Thron zu bringen, Mountjoy, Lady Rich's Freund und Geliebter. Die gemeinsame Gefahr mußte Alle immer enger an einander schließen. Die kleinliche Tyrannei der Königin verfolgte sie unablässig; so wurden im März 1600 Lord und Lady Southampton mit anderen Freunden Essex' aus Essex-house vertrieben, während man es Southampton und Anderen sehr übel genommen hatte, daß sie, um Essex vom Fenster aus grüßen

---

[1]) Massey p. 33.

zu können, in ein den York-Garten überschauendes Haus getreten waren.[1])

In Southampton's Sitz Drury House kamen die Parteigänger im Jahre 1601 zusammen. An dem darauf folgenden verrückten Aufstande des Grafen Essex betheiligte sich Lord Herbert nicht, und man könnte aus dieser politischen Enthaltsamkeit schließen, daß ihn zu Essex mehr der Zauber seiner Schwester als das Interesse an des Grafen Plänen gezogen hatte. Deßhalb kam er auch mit dem dauernden Mißfallen der Königin davon, während Essex und Danvers ihre Köpfe auf den Block legen mußten und Southampton zu lebenslänglichem Gefängniß verurtheilt wurde. Die Königin vergab Lady Rich ihre persönliche und politische Gefährlichkeit nicht, und daß ihr Umgang zu meiden war, geht aus einem anderen Briefe Rowland White's vom 28. Dec. 1602 hervor, in welchem er über etwas die Familie Sidney Betreffendes spricht und bemerkt: *'The storm continues now and then; but all depends upon my Lady Rich's being or not being amongst you.'*

Wir haben aus Vorstehendem gesehen, in welche intimen Beziehungen William Lord Herbert zu dem Freundeskreise Essex-Southampton schon gleich nach seiner Ankunft in London trat. Wenn nun die erste Abtheilung der Sonette für Southampton geschrieben war und der ebengenannte Freundeskreis die *'private friends'* waren, von welchen Francis Meres spricht, so wird Herbert auch sofort mit seinem Eintritt in diesen Kreis mit den Sonetten bekannt geworden sein, wenn er nicht schon vorher (1597 bei seinem Besuche in London) davon gehört hatte. Ein großer Liebhaber der Dichtkunst und selbst Dichter hat er natürlich an diesen Sonetten Gefallen gefunden und da er bald eine lebhafte Zuneigung für Shakespeare gewann, mochte ihm der Wunsch kommen, auch Gedichte von ihm zu haben. Wir besitzen ein unumstößliches Zeugniß für Herbert's Liebe zu Shakespeare in der Widmung der ersten Folio-Ausgabe von Shakespeare's Dramen vom Jahre 1623. Des Dichters Freunde, die Schauspieler Heminge und Condell, welche diese Ausgabe veranstalteten und sie dem edlen Brüderpaare, den Lords William Grafen von Pembroke und Philipp Grafen von Montgomery zueigneten, sagen unter Anderem in der Widmung: — — — *But since your L. L. have been pleased to think these trifles something heretofore, and have prosecuted both them, and their Author living, with as much favour* — — — —

Lord Herbert verfolgte also Shakespeare mit seiner Gunst. That er es mit seiner Gunst, so that er es wohl auch mit seinen Wünschen, Bitten oder Zumuthungen, und dazu kann sehr leicht die Aufforderung

[1]) Massey p. 73.

gehört haben, ihm auch Sonette zu schreiben, wie jene, die er für Freund Southampton verfaßt hatte. Den Stoff mag er ihm ebenfalls gegeben haben, war es nun eine jugendliche Leidenschaft für Lady Rich, oder Parodie auf Sidney's Verherrlichung dieser Dame. Die Gedichte für Southampton waren mit des Grafen Vermählung 1598 zu einem gewissen Abschlusse gekommen, Southampton selbst war den größten Theil jenes Jahres abwesend und Lord Herbert fand das Feld gewissermaßen frei. Seinem Drängen konnte und durfte der Dichter nicht widerstehen; daß ihm aber der Gesang nicht so von Herzen ging, wie jener für seinen Freund Southampton, ist in jeder Zeile zu lesen.

Diese zweite Abtheilung der Sonette mit Lord Herbert in Verbindung zu bringen, hat schon darum nichts Bedenkliches, weil eines derselben, No. 138, in dem 1599 gedruckten '*The passionate pilgrim*' vorkommt; es muß also vor 1599 geschrieben worden sein. Herbert war damals in seinem neunzehnten Jahre. Ihm aber auch die erste Abtheilung zuzuweisen, wie es von den Vertheidigern der sogenannten Herbert-Theorie (auch Henry Brown) geschieht, ist unmöglich, weil diese Sonette jedenfalls viel früher verfaßt sind. Ich habe nachzuweisen versucht, daß sie schon vor 1593 begonnen worden sein müssen, als der 13 jährige Herbert noch 'bei Muttern saß'. William Lord Herbert bleibt nur die zweite Abtheilung der Sonette mit ihren Anspielungen auf Lady Rich; um diese zu verstehen wenden wir uns nun zu der vielgenannten Dame selbst.

Es ist ein räthselvolles Frauenbild, das wir zu betrachten haben, ein Frauenbild, bei dem die strahlendsten Lichter fast unvermittelt neben den trübsten Schatten stehen, ein Weib, das zum höchsten Entzücken hinriß und darauf die Bewunderer mit Abscheu erfüllte, ein Herz, das in seinen unergründlichen Tiefen die Tugend neben dem Laster, Reinheit neben Gemeinheit, glühende Hingebung und opferfreudige Liebe neben niederer Begier barg. Der Schmuck zweier Höfe, die Muse großer Dichter, die Geliebte zweier Helden in einer an hervorragenden Erscheinungen so reichen Zeit — das war kein gewöhnliches Weib, und ich muß es als eine absichtliche Entstellung bezeichnen, wenn von Kritikern, die von der Herbert-Theorie nichts wissen wollen, Lady Rich mit einem wegwerfenden 'Coquette' abgethan wird. Ich kann es nicht unternehmen, das Leben dieser Frau zu schildern, wie sie es verdiente[1]) und muß

---

[1]) Da mir keine anderen Quellen zu Gebote stehen als Massey's und Brown's citirte Werke, aus denen denn auch Alles, die Biographie der Lady Rich Betreffende geschöpft ist.

Auch Fox Bourne's '*A Memoir of Sir Philip Sidney*' habe ich benutzt.

mich mit einer bloßen Skizzirung begnügen, bemerke jedoch: hier liegt dankbarer Stoff für die Feder eines Dichters, der ein erschütterndes Lebensbild auf dem Hintergrunde einer der interessantesten und größten Epochen aller Zeiten malen könnte mit der Ueberschrift 'Verfehlte Liebe, verfehltes Leben'.

Penelope Devereux, später Lady Rich, geboren 1563, war die Tochter des guten Grafen Walter Devereux, den die Königin Elisabeth '*a rare jewel of her realm and an ornament of her nobility*' nannte, des unglücklichen Grafen, den Leicester aus dem Wege geräumt haben soll, um seine Frau, Lettice Knollys, heirathen zu können. Von Vaters Seite stammte sie von Edward III. ab und ihre Mutter war in zweiter Linie Base der Königin Elisabeth; so rollte doppelt königliches Blut in ihren Adern. Der mütterliche Strom aber scheint der stärkere gewesen zu sein, denn von der Mutter hatte Penelope die Leichtlebigkeit, die Liebeskraft, die Genußfähigkeit, den Eigenwillen und den Trotz geerbt, Alles was ihr Leben in eine tragische Bahn lenkte; wie auch von ihrem Bruder, dem trotzigen, unstäten Feuerkopfe, Grafen Essex, die Königin Elisabeth später seufzend sagte: 'er hat's von seiner Mutter'.[1]) Penelope war erst dreizehn Jahre alt, als sie durch den Tod ihres Vaters den treuen Führer verlor, der ihr bei ihren Charakteranlagen doppelt nöthig gewesen wäre und der sie gewiß vor ihren späteren traurigen Schicksalen bewahrt hätte. Mit vorsorglicher Liebe hatte er ihr schon den Gatten ausgesucht in dem besten und edelsten Jünglinge Philipp Sidney, und noch zwei Tage vor seinem Tode sprach er auf seinem Schmerzenslager von Sidney: '*Oh, that good gentleman! have me commended unto him, and tell him I send him nothing, but I wish him well, and so well that if God so move both their hearts, I wish that he might match with my daughter. I call him son. He is wise, virtuous and godly; and if he go on in the course he hath begun, he will be as famous and worthy a gentleman as England ever bred.*'[2])

Der Heirath zwischen dem blühenden, ritterlichen Jünglinge und dem schönen geistvollen Mädchen lag nichts im Wege und dennoch kam sie nicht zu Stande. Der Grund ist nicht klar. Es scheint Sidney noch nicht 'pressirt' zu haben; vielleicht wollte er (wie seine Sonette andeuten) zartfühlend warten, bis Penelope älter wäre, denn im Jahr 1578, als er seinem Freunde Languet auf dessen Antreiben, er solle doch heirathen, antwortete: '*Respecting her of whom I readily acknowledge how unworthy I am, I have written you my reasons long since, briefly*

---

[1]) Massey p. 479.
[2]) Massey p. 382.

indeed, but yet as well as I was able' [1]) — in jenem Jahre war Penelope 15 Jahre alt. Sidney nennt hier Penelope nicht, aber, ob sie es war oder nicht, so geht wenigstens aus seinen Worten hervor, daß er Gründe hatte, jetzt nicht zu heirathen. Sidney zählte damals 22 Jahre und seine feurige Seele verlangte viel mehr nach einem Felde für den jugendlichen Thatendurst als nach beschaulicher Ruhe im ehelichen Leben. Bald wollte er nach den Niederlanden, um für die Protestanten zu kämpfen, bald mit Frobisher Entdeckungsreisen nach Amerika machen, kurz, er dachte an alles eher als an's Heirathen. Er mag auch über seinen Studien und der beginnenden Freundschaft mit Spenser Penelope zeitweise vergessen haben. [2]) Die junge, stolze, viel umworbene und umschmeichelte Schöne aber, entrüstet über diese Vernachlässigung, gab dem Drängen ihrer Freunde nach und heirathete, 18 Jahre alt, den sehr reichen aber sonst in jeder Beziehung ihrer unwürdigen Lord Robert Rich. Ein trotziges, übel berathenes Kind, das in einem Augenblicke des Unmuthes ihr ganzes Lebensglück in die Schanze schlägt, um sich an dem kalten Geliebten zu rächen! Anders stellte ihr zweiter Gemahl, Lord Mountjoy, der Graf von Devonshire, später diese Heirath dar, als er in seiner 'Epistel an den König' (James) seine Verehelichung mit Lady Rich rechtfertigen wollte: *'A lady of great birth and virtue, being in the power of her friends, was by them married against her will unto one against whom she did protest at the very solemnity, and ever after; between whom, from the first day, there ensued continual discord, altho' the same fears that forced her to marry, constrained her to live with him.'* [3]) Dies dürfte etwas gefärbt sein, denn Penelope war nicht eben die, die sich zu etwas zwingen ließ — Thatsache ist aber, daß sie, ob durch eigene oder fremde Schuld, in eine Ehe gerieth, die zum Fluche für sie ward und alle späteren traurigen Schicksale einleitete.

Wie ganz anders wäre es gekommen, wenn diese zwei Herzen, Sidney und Penelope, sich verbunden hätten! Kaum hatte Penelope durch ihre Vermählung den entscheidenden Schritt gethan, so erwachte in Beiden das Bewußtsein des Unglücks, das sie über sich verhängt, und die Reue mit ihren Qualen. — Penelope hatte leichtfertig das Glück, an der Seite eines der edelsten Männer seiner Zeit durch's Leben zu gehen, verscherzt und was Sidney verloren, läßt Heylin errathen, der Penelope beschreibt als: *'a lady in whom lodged all attractive graces of*

---

[1]) Massey p. 383.
[2]) Brown l. c. p. 213.
[3]) Massey p. 391.

beauty, wit, and sweetness of behaviour, which might render her the absolute mistress of all eyes and hearts'.[1])

Sidney zog sich (auch um dem Zorne der Königin, den er durch seinen berühmten Brief an sie über ihre beabsichtigte Verbindung mit dem Herzoge von Anjou erregt hatte, etwas aus dem Wege zu gehen) nach Wilton zurück und versuchte, angetrieben durch seine Schwester Mary Gräfin von Pembroke, sich dadurch zu zerstreuen, daß er den früher benannten, berühmten Schäferroman, die 'Arcadia' begann, den er ihr auch als '*the Countess of Pembroke's Arcadia*' widmete. In seiner Hauptheldin Philoclea schilderte er Penelope in ihrer unerreichten Schönheit, während er im Philisides sich selbst darstellte und in die Liebesgeschichte dieser Beiden seine eigene Leidenschaft und seinen Gram ausströmte. Hier eine Probe von Sidney's Muse, eine Beschreibung der Philoclea — Lady Rich:

What tongue can her perfection tell,
In whose each part all pens may dwell?
Her hair fine threads of finest gold
In curled knots man's thought to hold:
But that her fore-head says, in me
A whiter beauty you may see;
Whiter indeed; more white than snow,
Which on cold winter's face doth grow:
That doth present those even brows,
Whose equal line their angles bows,
And arches be to heavenly lids,
Whose wink each bold attempt forbids.
For the black stars those spheres contain,
The matchless pair, even praise doth stain.
Which only thus unhappy be,
Because themselves they cannot see.
Her cheeks with kindly claret spread,
Aurora-like new out of bed;
Or like the fresh Queen-apple's side,
Blushing at sight of Phoebus' pride.
Her nose, her chin pure ivory wears:
No purer than the pretty ears.
So that therein appears some blood,
Like wine and milk that mingled stood.
The tip no jewel needs to wear;
The tip is jewel to the ear.
But who those ruddy lips can miss,
Which blessed still themselves do kiss?
Rubies, Cherries, and Roses new,

[1]) Massey p. 384.

In worth, in taste, in perfect hue:
Which never part, but that they show
Of precious pearl the double row.
u. s. w.

Sidney hatte sich mit der 'Arcadia' noch nicht genug gethan; sein Herz verlangte eine directere Aussprache. Aber wie sollte er es beginnen? Seine Muse antwortete:

'Fool, look in thy heart and write'

und er blickte in sein Herz und schrieb die Gedichte, welche 1591, fünf Jahre nach seinem Tode unter dem Titel *'Astrophel and Stella'* gedruckt wurden. Astrophel ist Sidney, Stella Lady Rich. In 108 Sonetten erzählt Sidney seine Liebe zu Penelope; er muß es thun, *'though nations count it shame'*, damit 'die Theure aus seinen Schmerzen einige Freude schöpfe', um aber 'Niemandem wehe zu thun, will er eine räthselhafte Weise wählen', d. h. er nennt sie Stella und sich Astrophel, kann sich aber doch nicht versagen, ihren verhaßten und verachteten Gatten vermittelst seines Namens Rich zu verspotten und an den Pranger zu stellen.

Sidney sagt uns, wie er Penelope verloren hat. Nach dem 2. Sonett wußte er nicht recht, ob er sie genug liebe:

'I saw and liked, I liked and loved not:
I loved, but straight did not what Love decreed.'

und im 33. gesteht er:

I might, unhappy word! O me! I might,
And then would not, or could not see my bliss;
Till now, wrapt in a most infernal night,
I find how heavenly day, Wretch! I did miss.
Heart! rend thyself, thou dost thyself but right;
No lovely Paris made thy Helen his!
NO FORCE, NO FRAUD, ROBBED THEE OF THY DELIGHT,
Nor Fortune of thy fortune author is:
But to myself, myself did give the blow,
While too much wit (forsooth!) so troubled me,
THAT I RESPECTS FOR BOTH OUR SAKES MUST SHOW:
And yet could not, by rising Morn, forsee
How fine a day was near! O punished eyes!
That I had been more foolish, or more wise!

Hier giebt Sidney alle Schuld sich selbst; er glaubte mit dem Zuwarten so weise zu handeln, ihr und sein Bestes im Auge zu haben, auch wußte er das ihm dargebotene Glück noch nicht recht zu würdigen und über diesen superklugen Rücksichten ging es ihm für ewig verloren!

Im 22. Sonett schildert er Lord Rich als Gatten:

Rich fools there be, whose base and filthy heart
Lies hatching still the goods wherein they flow
And damning their own selves to Tantal's smart;
Wealth breeding want; more blest, more wretched grow:
Yet to those fools Heaven doth such wit impart
As what their hands do hold, their heads do know,
And knowing love, and, loving, lay apart
As sacred things, far from all Danger's show!
But that rich Fool who, by blind Fortune's lot,
The richest gem of love and life enjoys,
And can with foul abuse such beauties blot;
Let him, deprived of sweet but unfelt joys,
(Exiled for aye from those high treasures, which
He knows not) grow in only folly rich.

Diese Beschreibung (in welcher das Spiel mit dem Namen Rich auffällt) stimmt mit Anderen überein, die Lord Rich als einen beschränkten rohen Menschen von höchst gemeiner Denkungsart darstellen.[1]) In der angeführten 'Epistel an den König' sagt der Graf von Devonshire von Lord Rich ferner:

'Instead of a comforter, he did study in all things to torment her; and by fear and fraud did practise to deceive her of her dowry, and tho' he forbore to offer her any open wrong, restrained with the awe of her Brother's powerfulness, yet as he had not in long time before (the death of Essex) in the chiefest duty of a husband used her as his wife, so presently after his death, he did put her to a stipend, and abandoned her without pretence of any cause, but his own desire to live without her.'[1])

Sidney's Sonette lassen schließen, daß auch Penelope's Liebe zu ihm erst nach der unglücklichen Vermählung mit Lord Rich zur vollen Stärke erwuchs, aber sie zeigen auch, daß gerade Penelope der gegenseitigen Leidenschaft die gebührenden Schranken anwies. In einem seiner die Sonette unterbrechenden Gesänge erzählt er, wie er mit Stella zusammenkommt:

In a grove most rich of shade,
Where birds wanton musik made,
May, then young, his pied weeds showing,
New perfumed with flowers fresh growing;

Astrophel with Stella sweet,
Did for mutual comfort meet,
Both within themselves oppressed,
But each in the other blessed.

---

[1]) Massey p. 387.

[2]) Massey p. 391.

Him great harms had taught much care,
Her fair neck a foul yoke bare,
But her sight his cares did banish,
In his sight her yoke did vanish.
u. s. w.

Er schildert sein Liebeswerben; doch:

In such wise she love denied
As yet love it signified.

Sie gesteht ihm, daß sein Kummer ihr ärger ist als der Tod, und in den Worten:

If that any thought in me
Can taste comfort but of thee,
Let me feed, with hellish anguish
Joyless, helpless, endless languish!

If to secret of my heart,
I do any wish impart,
Where thou art not foremost placed,
Be both wish and I defaced.

If more may be said, I say,
All my bliss in thee I lay;
If thou love, my love content thee,
For all love, all faith is meant thee.

Trust me, while I thee deny,
In myself the smart I try,
Tyran honour doth thus use thee,
Stella's self might not refuse thee.

Therefore, Dear, this no more move,
Lest, tho' I leave not thy love,
Which too deep in me is framed,
I should blush, when thou art named.

giebt sie in rührender Weise ihrer Liebe Ausdruck, indem sie zugleich ausspricht, daß sie rein sein und bleiben soll.

Sidney jubilirt darüber:

O, joy too high for my low style to show,
O, bliss fit for a nobler state than me!
— — — — —
— -- *Stella hath, with words, where faith doth shine*
Of her high heart given me the monarchy:
I, I, oh! I may say that she is mine:
And tho' she give but thus conditionly,
This realm of bliss, WHILE VIRTUOUS COURSE I TAKE,
No kings be crown'd but they some covenant make.

Es klingt dies etwas sauer-süß; wir dürfen den unglücklich Liebenden die Wahl des Pfades der Tugend aber hoch anschlagen, wenn wir die Sitten der damaligen Zeit bedenken und uns vergegenwärtigen, daß das liebende Paar den höchsten Ständen und Hofkreisen angehörte, in denen man leicht über gewisse Dinge ein Auge zudrückte. Behalten wir diese Penelope im Gedächtnisse, wenn wir die dunkleren Blätter ihrer Geschichte umzuwenden haben werden und sagen wir uns wieder: wie ganz anders wäre Alles geworden, wenn jene zwei Herzen sich hätten verbinden können. Hier sei das 41. Sonett Sidney's eingeschaltet, das uns ein hübsches Bild von ihm selbst, dem ritterlichen Sänger, giebt:

Having this day my horse, my hand, my lance
Guided so well, that I obtained the prize,
Both by the judgement of the ENGLISH *eyes,*
And of some sent from that sweet enemy FRANCE;
Horsemen my skill in horsemanship advance:
Townfolks my strength, a daintier Judge applies
His praise to sleight, which from good use doth rise:
Some lucky wits impute it but to chance:
Others because of both sides I do take
My blood from them, who did excel in this,
Think Nature me a man of arms did make.
How far they shot awry? the true cause is,
STELLA *looked on, and from her heavenly face*
Sent forth the beams, which made so fair my race.

Mitterweile, zwei Jahre nach Penelope Devereux' Vermählung mit Lord Rich, hatte Philipp Sidney sich selbst eine Gattin gewählt in der Tochter des Sir Francis Walsingham, dem großen Beschützer der Wissenschaften und schönen Künste, dem Gönner Spenser's. Trotzdem scheint sein Herz der Penelope geblieben zu sein, wenn wir seinen Sonetten glauben dürfen, von denen nur vier an die Gattin gerichtet sind, als sie — an Zahnweh litt.

Der Einfluß Petrarca's auf die englischen Sonettisten macht sich freilich bei Sidney stark geltend und mancher bewegliche Schmerzenslaut in seinen Gedichten mag mehr ein Zeugniß poetischer Kunst sein als wirklichen Gefühls; doch verräth sich häufig genug die Wahrheit der Empfindung, und als '*Astrophel and Stella*' gedruckt wurden, zweifelte die Welt so wenig an der Thatsache dieser Liebe, daß die Einen ihr sentimental nachweinten, während die Anderen sie beklagten und verurtheilten.

Sidney starb am 17. Oct. 1586 erst 30 Jahre alt in den Niederlanden, nachdem er am 22. Sept. auf dem Schlachtfelde bei Zutphen die Todeswunde empfangen hatte — ein Dichter und Held. Seine treue

Gattin war vom Juni oder Juli an bei ihm und in ihren Armen hauchte er seinen Geist aus. Im Jahre 1590 heirathete sie wieder und zwar den Grafen Essex, so daß sie nun der Penelope Schwägerin wurde. Das zwischen den beiden Frauen bestehende, vielleicht aus der gemeinschaftlichen Liebe zu dem edlen Sidney hervorgegangene, innige Verhältniß mag es entschuldigen, daß Spenser 1595 ein Gedicht '*Astrophel; a pastoral elegy*' auf den Tod des Philipp Sidney, das seine Liebe zu Stella schildert, der '*most beautiful and virtuous Lady the Countess of Essex*', Sidney's Gattin, widmen konnte.

Man höre!

Manches Mädchen (*nymph*), sagt er darin, verlangte seine (Sidney's) Liebe zu besitzen, aber:

For one alone he cared, for one he sighed
His life's desire, and his dear love's delight:
STELLA *the fair, the fairest star in sky* — — —
Her he did love, her he alone did honour:
His thoughts, his rhymes, his songs were all upon her.
— — — —
Her and but her of love he worthy deemed,
For all the rest but little he esteemed.

Dieser '*gentle Shepherd*' wird im Walde in fremdem Lande, wo er jagen geht, durch ein wildes Thier verwundet und liegt nun da in seinem Blute:

Whilst none is nigh thine eye-lids up to close,
And kiss thy lips like faded leaves of rose.

Endlich finden ihn einige Schäfer und bringen ihn — zu seiner 'theuersten Geliebten', seiner Stella, die, als sie ihn erblickt:

Her yellow locks, that shone so bright and long,
As sunny beams in fairest summer's day,
She fiercely tore — — — —
And with sweet kisses sucked the wasting breath
Out of his lips, like lilies, pale and soft.
And oft she called to him who answered nought,
But only by his looks did tell his thought.
The rest of her impatient regret,
And piteous moan, the which she for him made,
No tongue can tell, nor any forth can set,
But he, whose heart like sorrow did invade.

Als sie sieht, daß er gestorben,

she stayed not a wit
But after him did make untimely haste:

ihr Geist folgt ihm:

And followed her mate, like Turtle chaste
To prove that death their hearts cannot divide,
Which living were in love so firmly tied.

Die Götter aber schufen dieses treue Liebespaar, wie es auf dem Felde todt dalag, in eine roth und weiße Blume um, die Einige 'Sternenlicht', Andere 'Penthia' nennen, die aber von jetzt an 'Astrophel' heißen soll.

Darauf läßt der Dichter die Schwester des Verstorbenen, Mary, Gräfin v. Pembroke, unter dem Namen Clarinda ihre Todtenklage anstimmen und bringt endlich den Gesang eines anderen '*gentle shepherd Thestylis*', dem der Dahingeschiedene wohlgewogen war. Vom Schmerze der Gattin, welcher das ganze Gedicht zugeeignet ist, — kein Wort![1])

In einer anderen *Elegy or 'Friend's Passion for his Astrophel'* singt Spenser:

Stella, a nymph within this wood,
Most rare and rich of heav'nly bliss
The highest in his fancy stood,
And she could well demerit this.
'Tis likely they acquainted soon,
He was a Sun, and she a Moon.

Lodowick Bryskett aber giebt uns in seiner '*Mourning Muse of Thestylis*' folgende Beschreibung von Stella's Schmerz bei Sidney's Tode:

Ah, that thou hadst but heard
his lovely Stella plain
Her grievous loss,
Or seen her heavy 'mourning cheer',
While she with woe opprest,
her sorrows did unfold.
Her hair hung loose neglect,
About her shoulders twain,
And from those two 'bright stars'
to him sometime so dear,
Her heart sent drops of pearl,
Which fell in foison down
Twixt Lily and the Rose — — — —

Sie jammert:

What cruel envious hand
Has taken thee away,

[1]) Brown l. c. p. 216 glaubt, Lady Sidney habe sich hier von Spenser als 'Stella' besingen lassen, um Sidney's Namen von dem Schatten jener anderen Stella zu reinigen. Das kommt mir höchst unwahrscheinlich vor.

And with thee my content,
My comfort and my stay?
Thou only wast the ease
of trouble and anoy;
WHEN THEY DID ME ASSAIL
IN THEE MY HOPES DID REST.
u. s. w.

Wir haben aus Vorstehendem gesehen, mit welcher Unbefangenheit Sidney's Freund Spenser dieses Liebesverhältniß zum Gegenstande seiner dichterischen Verherrlichung machte; auch Andere nahmen daran keinen Anstoß. 'Merry Riddles' nannte die ihren Bruder glühend verehrende Gräfin v. Pembroke seine Liebeslieder an Stella. John Davies singt (nach dem Tode Essex'):

'To the right noble Lady, Lady Rich'

To descant on thy name as others do
(Since it is fit t'express thine excellence),
I should dear Lady, but attend unto
That which to it compared is INDIGENCE.
Yet to be RICH *was to be fortunate,*
As all esteem'd; and yet, though so thou art,
Thou wast much more than most unfortunate,
Though richly well thou playd'st that hapless part;
Thou didst express what art could never show,
The soul's true grief for loss of her love's soul,
Thine action speaking passion made; but oh!
It made thee subject to a jail's control:
But such a jail-bird, heavenly nightingale,
For such a cause sings best in greatest bale.[1])

In den ersten Zeilen spielt Davies auf Sidney's Gedichte und auf Lady Rich's unglückliche Heirath an, während der Schluß von ihrer Trauer um den unglücklichen Bruder und um ihre eigene Gefangenschaft (zur Strafe für Essex' Aufstand) handelt.

Anders beurtheilt die Dichterin Ann Bradstreet in ihrer 1638 geschriebenen Elegie auf Sir Philip Sidney sein Verhältniß zur *'illustrious Stella'*. Sie sagt von ihr:

I fear thou wert a comet, did portend,
Such prince as he, his race should shortly end;
If such stars as these, such presagers be,
I wish no more such blazes we may see;
But thou art gone, such meteors never last,
And as thy beauty, so thy name would waste,
But that it is record by Philip's hand,
That such an omen once was in our land.[2])

---

[1]) Brown l. c. p. 220.
[2]) Brown l. c. p. 163.

Die Dichterin sieht in Sidney's Sonetten über Lady Rich einen Flecken auf seinem guten Namen, während sie dieselben als schöne Gedichte preist, hebt jedoch hervor, daß seine Liebe rein war, was immer die seiner Nachfolger gewesen.[1])

Sidney soll übrigens seine Thorheit bereut haben.[2])

In dem Tadel, den Ann Bradstreet über ihren Liebling aussprach, 'hat sie unzweifelhaft die allgemeine Ansicht über Sidney-Stella geäußert',[3]) und dieses Urtheil muß sich verschärft haben, je mehr die von Sidney verherrlichte keusche Penelope vor der späteren Lady Rich, der Geliebten Mountjoy's, zurücktrat. Damit erfüllte sich Sidney's prophetisches Wort:

'nations count it shame'.

Mit Sidney war ihr guter Geist von Penelope gewichen. Die romantische Liebe, welche die Beiden innerlich verband, war ihr Trost und Stütze gewesen und gab ihr, so sonderbar dies klingen mag, Kraft, eine gute Gattin zu sein; als sie aber diesen moralischen Halt verlor, war auch ihre moralische Kraft dahin, und das Glück, das sie zu Hause nicht fand, suchte sie nun anderswo. Mountjoy sagt in der schon angeführten Epistel: *'after Lord Rich had withdrawn himself from her bed for the space of twelve years he did, by persuasions and threatenings, move her to consent unto a divorce and to confess a fault with a nameless stranger!'*[4]) Das führt uns auf das Jahr 1592 oder 93 als den Zeitpunkt der ehelichen Trennung zurück.

Wann die Liaison mit Lord Mountjoy begann, ist nicht anzugeben; allein 1599 oder 1600 war sie so weit gediehen, daß es der Königin zu arg wurde und sie die Lady Rich vom Hofe verwies. So sehr später Mountjoy Lady Rich mit ihres Gemahles Brutalität und Vernachlässigung entschuldigte, scheint dieser doch nicht der einzige Tyrann in seinem Haushalte gewesen zu sein; denn Lady Rich 'verließ ihres Gatten Dach und kehrte dahin zurück, wann es ihr beliebte: zuerst verließ sie den Gatten, um mit Mountjoy zu leben, und als dieser 1600 nach Irland Essex zu Hülfe gesandt wurde, kehrte sie zu ihrem Gemahl zurück, jedoch nur, um ihn bei Mountjoy's Rückkehr wieder zu verlassen'.[5])

Das Gefühl der Liebe, oder was man so nennt, war jedoch nicht das einzige Bedürfniß von Lady Rich's Herzen; denn darin wohnte wohl ebenso stark der Ehrgeiz. Wie schon früher angedeutet, betheiligte sie

---

[1]) Brown l. c. p. 163.
[2]) Brown p. 221.
[3]) Ebenda.
[4]) Massey p. 391.
[5]) Brown p. 220.

sich an ihres Bruders hochstrebenden, doch unklaren Plänen; sie mochte wohl denken, daß dieser eigentlich durch seine Verwandtschaft mit Elisabeth ebenso gute Rechte auf die Thronfolge habe, wie Maria Stuart's Sohn, James von Schottland, und vielleicht hofften Essex und Penelope, als er sich 1589 mit ihr und allen seinen Freunden James anbot, 'für Alles, was er gegen die Königin unternehmen wollte', durch deren Sturz Platz für sich zu gewinnen. Der scharfe Geist, die Gewandtheit und Entschlossenheit der Lady Rich befähigten sie vollkommen, das Centrum eines Kreises von Unzufriedenen zu sein und politische Intriguen zu leiten. Thomas Towler bemerkt am 7. Oct. 1589 in einer Mittheilung an Burghley über Lady Rich: '*She is very pleasant in her letters, and writes the most part thereof in her brother's behalf. — He* (der König) *commended much the fineness of wit, the invention, and wellwriting*'.[1])

Der tolle Aufstand Essex' war wohl zum größten Theil Lady Rich's Werk. Im Verhör sagte Essex aus: '*And now I must accuse one who is most nearest to me*, MY SISTER WHO DID CONTINUALLY URGE ME ON WITH TELLING ME HOW ALL MY FRIENDS AND FOLLOWERS THOUGHT ME A COWARD, AND THAT I HAD LOST MY VALOUR'. Seine Schwester aber sagte von ihm: '*It is well known that I have been more like a slave than a sister; which proceeded out of my exceeding love, rather than his authority.*' Penelope war vier Jahre älter als ihr Bruder Robert und sie glaubte, sein Schicksal in ihre Hände nehmen zu sollen, mit einer fast mütterlichen Liebe, die etwas Rührendes hat.

In ihrem Vertheidigungsbrief an den Grafen von Nottingham, in welchem Vorstehendes vorkommt, nimmt sie sich auch eines Freundes warm an: '*Your Lordship's noble disposition forceth me to deliver my grief unto you, hearing a report that some of these malicious tongues have sought to wrong a* WORTHY FRIEND OF YOURS. *I know the most of them did hate him for his zealous following the service of her Majesty, and beseech you to pardon my presuming thus much, though I hope his enemies have no power to harm him.*' Dieser Freund war Lord Mountjoy.[2])

Mit der gleichen Wärme nahm sich Lady Rich Solcher an, die ihre Hülfe suchten, und ich halte es für recht, einen Augenblick auch diese schöne Eigenschaft des Liebesdranges, der ihr feuriges Herz erfüllte, zu betrachten. So schreibt sie im März 1596 ihrem Bruder Essex, dem damals noch allmächtigen Günstling der Königin Elisabeth: '*Worthy Brother, I was so loth to importune you for this poor gentlewoman, as*

[1]) Massey p. 402.
[2]) Massey p. 403.

I took this petition from her the last time I was at the Court, and yesterday I sent her word by her man that I would not trouble you with it, but wished her to make some other friends. Upon which message, her husband, that has been subject to franticness through his troubles, grew in such despair as his wife's infinite sorrow makes me satisfy her again, who thinks that none will pity her misery and her children if you do not; since, if he cannot have pardon, he must fly and leave them in very poor estate. Dear brother, let me know your pleasure; and believe that I endlessly remain your most faithful sister, Penelope Rich.' [1])

Und Rowland White schreibt im März 1597 an Sir Robert Sidney, als er Lady Rich's Hülfe in Anspruch genommen hatte, um eine sehr wichtige Bittschrift desselben der Königin überreichen zu dürfen: *'I took this opportunity to beseech her to do you one favour, which was to deliver this letter (and shewed it to her) to the Queen; she kissed it and took it, and told me that you had never a friend in Court who would be more ready than herself to do you any pleasure; I besought her, in the love I found she bore you, to take some time this night to do it; and, without asking anything at all of the contents of it, she put it in her bosom and assured me that this night, or to-morrow morning, it would be read, and bid me attend her.'* [2])

Essex hatte seine Thorheit mit dem Leben gebüßt, seine Schwester war des Hofes verwiesen, ihr Umgang war gefährlich geworden und wurde von Allen gemieden, die der Königin Zorn fürchteten — wahrlich, der Stern der ehrgeizigen Lady Rich war tief gesunken, aber ehe er erlosch sollte er noch einmal glänzend am Himmel des Hofes leuchten: Mit dem Tode der Königin Elisabeth und der Thronbesteigung von James im Jahr 1603 wendete sich plötzlich Alles. Die Essex-Freunde kamen wieder zu Ehren; Lady Rich war eine der edlen Damen, die ausgewählt wurden, um der neuen Königin bis zur schottischen Grenze entgegenzuziehen. Bei der königlichen Procession vom Tower nach Whitehall am 15. März 1604 wurde ihr der Platz an der Spitze von vierzehn Gräfinnen von altem Adel zugewiesen. Der König setzte sie in den 'Platz und Rang des ältesten Grafen von Essex' ein. Der Dichter Florio begrüßte ihr neues Glück als einer der ersten und sie war unter den fünf Damen, denen er seine Uebersetzung von Montaigne's Essays widmete, da sie ihn mitpatronisirt hatte. Hier möge bemerkt sein, daß ihr 1598 auch Young seine Uebersetzung des berühmten spanischen Romanes Diana von Montemayor zueignete. In seiner Widmung rühmt er dabei ihre besondere Kenntniß

[1]) Massey p. 415.
[2]) Massey ebenda.

und Lust an allen edlen Bestrebungen, 'gelehrten Sprachen' u. s. w. unter Hervorhebung des Französischen und Spanischen — wieder eine interessante Seite an dieser nach allen Richtungen blendenden Erscheinung.

Lady Rich war am lustigen Hofe von James und Oriana in ihrem Elemente. Das etwas fadenscheinige Mäntelchen der Tugendhaftigkeit, das bei Elisabeth zur Hoftracht gehört hatte, wurde von dem neuen Herrscherpaare keck bei Seite geworfen, der Hof war, wie Wilton sagt: *'a continued Maskerado, where the Queen and her ladies, like so many seanymphs or Nereides, appeared often in various dresses, to the ravishment of the beholders; the king himself being not a little delighted with such fluent elegancies as made the night more glorious than the day'.*

An diesen Festen glänzte Stella immer noch als erster Stern. Wie es dabei oft zuging, kann man bei Massey p. 405 lesen. Daß Lady Rich ganz offen mit Mountjoy lebte, genirte Niemanden und beeinträchtigte ihre Stellung nicht im geringsten. Doch als dieser endlich, um seine Kinder zu legitimiren, Lady Rich zu seinem ehelichen Weibe zu machen beschloß, durch den geistlichen Gerichtshof ihre Scheidung von Lord Rich erwirkte und sie dann gleich darauf heirathete — brach ein Sturm über dem unglücklichen Paare aus, der es vernichten sollte. Die Scheidung erwies sich nur als eine gesetzliche Trennung und genügte nicht zu einer Wiederverheirathung; in der Auslegung des Gesetzes muß etwas übersehen worden sein —[1]) 'Die Hofwelt, die so wohlgefällig zugeschaut, während das Gesetz Gottes vor Aller Augen gebrochen wurde, war über die Verletzung des Menschengesetzes, ob sie auch unwissentlich geschah, voll Entsetzen.[2]) Der König war so erzürnt, daß er Mountjoy sagte, er habe *'purchased a fair woman with a black soul'* — 'Und doch hatte man dieses schöne Weib mit der schwarzen Seele, so lange es fröhlich in offenem verbrecherischen Umgange lebte, als Leuchte und Ruhm des Hofes betrachtet'. Mountjoy suchte vergebens seinen Schritt zu rechtfertigen und sein Weib zu schützen, indem er sagte, daß ihn sein Gewissen getrieben habe, die Meinung der Welt hintan zu setzen — er blieb gerichtet. Darüber brach sein Herz und er starb vier Monate nach seiner Hochzeit, am 3. April 1606; *'Grief of unsuccessful love brought him to his last end'* sagt sein Secretär Moryon.

Nicht Alle verurtheilten jedoch Lady Rich. Einen interessanten Blick in ihre damalige Lage gewährt ein Brief von Sir Dudley Carleton an Mr. J. Chamberlain vom 17. April 1606, in welchem er sagt:[3]) *'My L. of Devonshire's funeral will be performed in Westminster, about three*

[1]) Massey p. 406.
[2]) Ebenda.
[3]) Ebenda. p. 407.

weeks hence. There is much dispute among the heralds, whether his lady's arms should be impaled with his, which brings in question the lawfulness of the marriage, and that is said to depend on the manner of the divorce. Her estate is much threatened with the King's account, but it is thought she will find good friends, for she is visited daily by the greatest, who profess much love to her for her Earl's sake; meantime, amongst the meaner sort you may guess in what credit she is, when Mrs. Bluenson complains that she had made her cousin of Devonshire shame her and her whole kindred.'

2d *May — 'It is determined that his arms shall be set up single, without his wife's.'* —

Auch ein Dichter, John Ford, nahm ihre Partei, indem er ihr ein Gedicht auf den Tod des Grafen von Devonshire unter der Adresse widmete:

'To the rightly Right Honourable Lady, the Lady Penelope, Countess of Devonshire.'

Darin heißt es unter Anderem:

'Linked in the graceful bonds of dearest life,
UNJUSTLY TERMED DISGRACEFUL, *he enjoyed*
Content's abundance; happiness was rife,
Pleasure secure; no troubled thought annoyed
His comforts sweet; toil was in toil destroyed;
Maugre the throat of malice, spite of spite,
He lived united to his heart's delight:

His heart's delight, who was THE BEAUTEOUS STAR
Which beautified THE VALUE OF OUR LAND;
The lights of whose perfections brighter are
Than all the lamps which in the lustre stand
Of heaven's forehead by Discretion scanned;
— — — — — — —

Eine trotz ihrer Hyperbeln immerhin würdige und gerechte Huldigung, dargebracht der — gefallenen Größe.

Von hier an weiß die Geschichte nichts mehr von Lady Rich; dieser blendende Stern verschwindet plötzlich in dunkler Nacht, wie Sterne verlöschen. Eine einzige Erwähnung ihres Todes gelang es aufzufinden (in der 1655 zu Amsterdam gedruckten *Historia Rerum Britannicarum.*[1]) Da erzählt der Verfasser, daß Devonshire, durch die Vorwürfe des Königs tief getroffen, ganz zusammengebrochen sei und seine Seele in Lady Rich's Armen unter ihren Liebkosungen, Thränen und Küssen ausgehaucht habe. Sie aber, von Kummer und Wehklagen ganz vernichtet, habe ihn nicht

[1]) Massey p. 410.

lange überlebt; mit den Trauergewändern und dem Trauerschmuck beladen, habe sie Tag und Nacht auf dem Boden in einer Ecke ihres Schlafzimmers gelegen, allen anderen Trost als den des Todes von sich weisend.

So mangelhaft diese Skizze des reichen und stürmischen Lebens der Lady Rich auch sein mag, so hoffe ich doch, daß sie unser Auge befähigt hat, nach mehr als einer Richtung mit größerer Klarheit zu blicken und daß wir dadurch neue Perspectiven zum Verständniß der Sonette Shakespeare's gewinnen.

Wir werden zunächst erkannt haben, daß Lady Rich eine Persönlichkeit war, die, so gut wie sie die größten Dichter ihrer Zeit begeisterte, auch Shakespeare's Aufmerksamkeit gefesselt haben muß, und wir können uns denken, daß er manchen Zug aus diesem wunderbaren Frauenbilde bei passender Gelegenheit in seinen Dichtungen wiedergab; denn es ist eine seltene Vergünstigung für ein Dichterauge, eine solche Erscheinung an sich vorübergehen zu sehen. Es muß uns ferner aufgefallen sein, mit welcher Offenheit und Ungenirtheit das Liebesverhältniß zwischen Lady Rich und Philipp Sidney nicht nur von Diesem geschildert, sondern auch von anderen Dichtern besungen und verherrlicht wurde, und wir dürfen daraus schließen, daß die damalige Dichtkunst thatsächliche romantische Verhältnisse als etwas ihr fast selbstverständlich Anheimfallendes um so mehr willkommen hieß, als sie sonst sich in deren Erfindung redlich abmühte und viele Seufzer und Thränen an nicht existirende Mistresses verschwendete. Es sollte uns deshalb nicht mehr allzusehr überraschen, wenn wir auch unseren großen Dichter endlich noch mit dieser berühmten Dame und ihrem Liebeszauber beschäftigt sähen, und ist er dies in den Sonetten in nichts weniger als verherrlichender Weise, so dürfen wir besondere Gründe dafür voraussetzen, die wir nun zu erforschen uns bemühen wollen.

Früher angeführten Aeußerungen ist zu entnehmen gewesen, daß das allgemeine Urtheil über Lady Rich, welches, so lange sie 'Stella' war, sehr theilnehmend und entschuldigend, ja beifällig lautete, nachher in das Gegentheil umschlug, und daß sie sowohl von Seiten der Mountjoy als der Sidney Familie angeklagt wurde, Schande über sie gebracht zu haben. Wir können uns nicht vorstellen, was die stolze Familie Pembroke im Andenken an den edlen und jetzt durch seine ehemalige Leidenschaft für die inzwischen so tief gesunkene Lady Rich beschimpften Sidney litt,[1]) und dem Sohne jener Gräfin Pembroke, welcher Sidney einst die Arcadia gewidmet und bei der er Astrophel und Stella gedichtet, mochte der

[1]) Brown l. c. p. 163.

Gedanke nicht ferne liegen, die einstige Angebetete seines Onkels in ihrer jetzigen Unwürdigkeit zu zeichnen, dessen glühende Verehrung zu persifliren und seine exaltirten Lieder parodistisch in eine passendere Tonart umzusetzen. Dabei konnte William Lord Herbert noch von dringenderen Motiven geleitet werden, wenn anders sich Massey's Vermuthung, er sei selbst vorübergehend in einer Leidenschaft für Lady Rich befangen gewesen, bestätigt. Dafür lassen sich aber gewisse gewichtige Gründe anführen.

Wir haben schon früher gesehen, in welch' intimen Verkehr der junge Lord Herbert gleich nach seiner Ankunft in London mit Lady Rich und deren Kreis trat. Diese Dame stand damals in ihrem 36. Jahre, in der üppigsten Blüthe ihrer Schönheit; ihre früher bewiesenen strengen Grundsätze waren zu Gunsten Mountjoy's in voller Auflösung begriffen, Lord Rich hatte sich schon Jahre lang von ihr getrennt; Trotz, Lebenslust und Übermuth, angeregt durch die freien Ansichten, welche unter ihrer Classe herrschten, mochten sie leicht zu einer Liebesintrigue mit dem schönen und naiven Jünglinge verlocken: warum sollte sie nicht Venus und Adonis mit ihm spielen? Herbert war *'greatly in want of advice'* wie wir wissen, — um so mehr, wenn er in den Banden dieser gefährlichen Schönen lag! Wie der Geschichtsschreiber Clarendon später vom Grafen von Pembroke bemerkt, war er *'immoderately given up to women. But, therein he likewise retained such a power and jurisdiction over his appetite that he was not so much transported with beauty and outward allurements as with those advantages of the mind, as manifested an extraordinary wit, and spirit, and knowledge, and administered great pleasure in the conversation. To these he sacrificed himself, his precious time, and some, who were nearest his trust and friendship, were not without apprehension that his natural vivacity and vigour of mind began to lessen and decline by those excessive indulgences.'*[1])

Dies Alles fand er in Lady Rich vorzüglich, und dieser Zauber, der noch stärker als der äußere Reiz, ist auch die Fessel, die den Verliebten der Sonette nicht losläßt. Wir fragen uns erstaunt, wie denn auf einmal Lady Rich, das Ideal Sidney's und die Geliebte Mountjoy's, mit dem jungen Lord Herbert in intimere Beziehung gebracht werden soll, und müssen nun gestehen, daß es leider auf das Bild, das wir von dieser Dame zeichneten, noch einen tiefen Schatten aufzusetzen giebt. Es ist erwiesen, daß sie neben der Liaison mit Mountjoy, die so tragisch endigte, in ihrem Herzen noch Raum für verstecktere Intriguen fand. Von den fünf Kindern, die Lady Rich nach ihrer Scheidung dem Grafen von

[1]) Massey p. 364.

Devonshire zuwies, erkannte er nur drei als seine eigenen an; diese fünf Kinder waren alle nach ihrer Trennung von Lord Rich und wenigstens vier waren vor ihrer Vermählung mit Mountjoy geboren, so daß für wenigstens eines der Vater fehlt. Nun ist es auffallend, daß im Jahr 1618 William Graf v. Pembroke, damals Lord Chamberlain, sich eines jener nicht anerkannten Kinder der Lady Rich, Isabella, ganz besonders annimmt, indem er die junge Dame an den erst 18jährigen Sohn des Sir Thomas Smythe ohne Vorwissen des Letzteren verheirathet und zwar durch seinen eigenen Caplan, den er über seine Bedenken wegen fehlender Heirathsbewilligung beruhigt, indem er ihn versichert, daß er ihn vor allen bösen Folgen schützen werde.[1]) Wir setzten früher die Zeit, in welcher Herbert Shakespeare gedrängt haben mochte, seine eigene Leidenschaft zu Lady Rich in Sonetten zu besingen, in die Abwesenheit Southampton's vom Hofe, die bis November des Jahres 1598 dauerte; Herbert's Liebesaffaire fiele also auch in dieses Jahr, was, wenn wir in Lady Isabella Rich seine Tochter sehen wollten, für das Alter dieser jungen Dame bei ihrer Vermählung 19 Jahre ergäbe — eine ganz annehmbare Wahrscheinlichkeitsrechnung. War nun Herbert wirklich in einer solchen Leidenschaft zu Lady Rich befangen, so möchte ich glauben, daß er sich derselben nach dem ersten Rausche im Andenken an seinen Onkel Sidney schämte; es mußte ihm in nüchternen Augenblicken doch der Gedanke kommen, daß er eigentlich mithelfe, das ehemalige Ideal des so hochverehrten Verwandten gemein zu machen und daß sich das für ihn als Sidney's Neffen und künftiges Haupt der durch Lady Rich's Leben beschimpften Pembrokefamilie am wenigsten gezieme; er mochte danach streben, sich von dem Zauber frei zu machen, den er eigentlich verabscheute und um so mehr haßte, als er sich ihm unterworfen fühlte. Aus dieser Ohnmacht konnte ihm nur ein drastisches Mittel helfen; er mußte sich davon lossingen, und das konnte er am besten, indem er mit der Logik des Schwachen Jene beschuldigte und an ihr sich rächte, die, nachdem sie eines Sidney Ruf befleckt, auch ihn um seinen Witz gebracht. Dazu mußte nun unser Dichter seine Feder leihen. Ob ihm Herbert mehr die Parodirung von Sidney's Stella oder die Schilderung der eigenen Leidenschaft zum Thema gegeben — wer möchte das feststellen wollen! Wie Shakespeare sich seiner Aufgabe entledigte, werden wir später zu untersuchen haben; einstweilen bitte ich im Gedächtniß zu behalten, daß nach unserer Annahme der Auftraggeber, den Shakespeare selbst sprechen läßt, ein eben aus einem Liebesrausch mit etwas schwerem Kopfe erwachender Jüngling ist; denn einen solchen, und nicht einen Mann von

---

[1]) Massey p. 412.

dem Gewichte und der Reife Shakespeare's werden wir in den Sonetten gezeichnet finden. Zunächst aber müssen wir noch nachweisen, daß Shakespeare mit Sidney's Dichtungen wohl vertraut war und daß das Bild Lady Rich's ihn nicht weniger erfüllte, als seine Zeitgenossen.

Der Nachweis, daß Shakespeare Sidney's Werke genau kannte, wäre eigentlich mit den früher gegebenen Auszügen aus der 'Arcadia' genügend beigebracht; es mag aber wünschenswerth erscheinen, noch mehr Vergleichsstellen zu haben. Hier erst einige Ausdrücke, auf die ich weniger Gewicht lege, da sie wohl zur poetischen Sprache der damaligen Zeit gehörten:

Arcadia Seite 91:

He single thus, hop'd soon with her to be,
Who NOTHING EARTHLY, BUT OF FIRE AND AIR,
Though with soft leggs, did run as fast as he.

Vergleiche Shakesp. Son. 45:

The other two, SLIGHT AIR *and* PURGING FIRE. — — —

Astrophel und Stella S. 580.

O ABSENT PRESENCE, *Stella is not here*

obiges Sonett 45:

The first my thought, the other my desire,
These PRESENT-ABSENT *with swift motion slide:*

Arcadia S. 94.

Of fair Urania, fairer than a green
PROUDLY BEDECT IN APRIL'S LIVERY

Astrophel und Stella S. 555.

Grief but Love's WINTER LIVERY *is*

Arcadia.

For having combed and trick't himself more curiously than any time FORTY WINTERS *before.*

Und: *These* FORTY WINTERS *have I married been.*

Shak. Son. 2.

When FORTY WINTERS *shall besiege thy brow,*
— — —
Thy youth's PROUD LIVERY *so gaz'd on now,*
Will be a tatter'd weed — —

Arcadia S. 357.

My true love hath my heart, and I have his,
By just exchange, one for the other given.
I hold his dear, and mine he cannot miss:
There never was a better bargain driven.
His heart in me, keeps me and him in one;

My heart in him, his thought and senses guides:
He loves my heart, for once it was his own;
I cherish his, because in me it bides.

Shakesp. Son. 22.

— — *For all that beauty, that doth cover thee,*
Is but the seemly raiment of my heart,
WHICH IN THY BREAST DOTH LIVE AS THINE IN ME
How can I, then, be elder than thou art?
O! therefore, love, be of thyself so wary,
As I, not for myself, but for thee will,
Bearing thy heart, wich I will keep so chary
As tender nurse her babe from faring ill.
Presume not on thy heart, when mine is slain;
Thou gav'st me thine, not to give back again.

Dieser Austausch der Herzen ist freilich ein gewöhnlicher dichterischer Gedanke; glücklicherweise aber giebt es noch mehr zu citiren!

Arcadia S. 352.

LIKE THOSE SICK FELLOWS, IN WHOM STRANGE HUMOURS FLOW,
CAN TASTE NO SWEETS, THE SOUR [1]) ONLY PLEASE:
So to my mind, while passions daily grow,
— — — — —
Joys strangers seem, I cannot bide their show,
Nor brook ought else but well acquainted woe —
BITTER GRIEVES TASTE ME BEST, PAIN IS MY EASE,
SICK TO THE DEATH, STILL LOVING MY DISEASE.

Shakesp. Son. 118.

Like as to make our appetites more keen,
With eager compounds we our palate urge;
— — — — —
Even so, BEING FULL OF YOUR NE'ER CLOYING SWEETNESS,
TO BITTER SAUCES DID I FRAME MY FEEDING;
AND SICK OF WELFARE, FOUND A KIND OF MEETNESS
TO BE DISEAS'D, ERE THAT THERE WAS TRUE NEEDING.

Astrophel und Stella S. 548.

A STRIFE IS GROWN BETWEEN VIRTUE AND LOVE,
While each pretends that Stella must be his:
Her eyes, her lips, her all saith Love do this,
Since they do wear his badge most firmly prove.
BUT VIRTUE THUS THAT TITLE DOTH DISPROVE — — —

Shakesp. Son. 46.

MINE EYE AND HEART ARE AT A MORTAL WAR,
How to divide the conquest of thy sight;

[1]) Im Originale '*sower*', zweisilbig.

Mine eye, my heart thy picture's sight would bar,
My heart, mine eye the freedom of that right.
My heart doth plead, that thou in him dost lie,
(A closet never pierc'd with crystal eyes)
But the defendant doth that plea deny
And says in him thy fair appearance lies.
To 'cide this title *is impannelled*
A quest of thoughts — — — — —

Astrophel und Stella Son. 55.

Muses, I oft invoke your holy aid,
With choicest flowers my speech t' engarland so,
That it despised in true but naked show,
Might win some grace in your sweet grace array'd.
And oft whole troops of saddest words I stay'd
Striving abroad a foraging to go;
Until by your inspiring I might know,
How their black banner[1]) *might be best display'd.*
But now I mean no more your help to try,
Not other sug'ring of my speech to prove,
But on her name incessantly to cry:
For let me but name her whom I do love,
So sweet sound straight mine ear and heart doth hit,
That I well find no eloquence like it.

Ferner Astrophel und Stella Son. 3.

Let dainty wits cry on the Sisters nine,
That bravely masked, their fancies may be told:
Or Pindar's Apes, flaunt they in phrases fine,
Enam'ling with pied flowers their thoughts of gold:
Or else let them in statelier glory shine,
Ennobling new found Tropes with problems old:
Or with strange similes enrich each line,
Of herbs or beasts, which Inde or Afrike hold.
For me in sooth no Muse but one I know:
Phrases and Problems from my reach do grow,
And strange things cost too dear for my poor sprites.
How then? even thus: in Stella's face I read,
What Love and Beauty be, then all my deed
But Copying is, what in her nature writes.

Damit vergleiche man

Shakesp. Son. 21.

So is it not with me, as with that muse
Stirr'd by a painted beauty to his verse,
Who heaven itself for ornament doth use,
And every fair with his fair doth rehearse;

[1]) Anspielung auf Stella's schwarze Augen.

Making a couplement of proud compare
With sun and moon, with earth and sea's rich gems,
With April's first-born flowers, and all things rare
That heaven's air in this huge rondure hems.
O! let me, true in love, but truly write
And then, believe me, my love is as fair
As any mother's child, though not so bright
As those gold candles fix'd in heaven's air:

u. s. w.

Ferner Shakesp. Son. 38.

— — — — — — — — — — — — — —

Be thou the tenth muse, ten times more in worth
THAN THOSE OLD NINE WHICH RHYMERS INVOCATE,
And he that calls on thee, let him bring forth
Eternal numbers to out-live long date.

Ferner Shakesp. Son. 76.

Why is my verse so barren of new pride,
So far from variation or quick change?
Why, with the time, do I not glance aside
TO NEW FOUND METHODS AND TO COMPOUNDS STRANGE?

und Shakesp. Son. 84.

Who is it that says most? which can say more,
Than this rich praise, that you alone are you?
— — — — —
— — he that writes of you, if he can tell
That you are you, so dignifies his story,
LET HIM BUT COPY WHAT IN YOU IS WRIT,
NOT MAKING WORSE, WHAT NATURE MADE SO CLEAR.

u. s. w.

Astrophel und Stella Son. 89.

Now that of absence the most irksome night,
With darkest shade doth overcome my day;
Since Stella's eyes wont to give me my day
Leaving my Hemisphere leave me in night,
Each day seems long, and longs for long-staid night,
The night as tedious woos th'approach of day;
Tir'd with the dusty toils of busy day,
Languish'd with horrors of the silent night;
Suffering the evils both of day and night,
While no night is more dark, than is my day,
Nor no day hath less quiet than my night;
With such bad mixture of my night and day,
That living thus in blackest winter night,
I feel the flames of hottest summer day.

Shakesp. Son. 27 und 28, namentlich letzteres:

How can I, then, return in happy plight,
That am debarr'd the benefit of rest?
When day's oppression is not eas'd by night,
But day by night, and night by day oppress'd?
— — — — — — —
But day doth daily draw my sorrows longer,
And night doth nightly make grief's length seem stronger.

Das 27. und 28. Sonett Shakespeare's hat auch viel Aehnlichkeit mit dem 87. und 88. von Spenser, während die kaufmännischen Ausdrücke des 30. einem Sonette Daniels nachgemacht sind (— oder umgekehrt? —) und die Bilder des 99. Constable's 'Diana' entnommen scheinen. Auch Drayton wird copirt: sein '*To Fantasie*' in Son. 134 und die '*24. Idea*' in Son. 144.

Ich habe im Vorstehenden nur Dasjenige citirt, was Shakespeare aus Sidney für seine Southampton-Sonette verwandte. Darunter befindet sich Manches aus Astrophel und Stella; jedoch nahm der Dichter dieses — was bedeutungsvoll! — nicht wegen der Beziehung zu Stella — ein Beweis, daß Shakespeare, als er die Southampton-Sonette schrieb, eben etwas Anderes im Auge hatte als bei der zweiten Abtheilung der Sonette. In dieser werden wir noch ganz andere Anklänge an Sidney finden, die aber alle gerade die directeste Beziehung auf Stella, d. h. Lady Rich, enthalten. Bei der ersten Art der Benutzung bekannter Motive (ich nenne es absichtlich nicht Plagiat, denn ein solches wollte der Dichter gewiß nicht begehen) sollte wohl dem Sonette zuweilen schalkhaft ein Reiz mehr verliehen werden, weil die Freunde, welche die Sonette zu lesen bekamen, sogleich die entlehnten Ausdrücke erkennen mußten; auch war vielleicht zuweilen ein kleiner Seitenhieb auf den einen oder anderen Dichtercollegen beabsichtigt; in den Herbert-Sonetten aber entlehnt Shakespeare aus Sidney nur, was entweder diesen selbst oder Stella-Penelope trifft.

Es ist nöthig, daß wir Stella noch einmal betrachten, wie sie Sidney uns schildert. So widerspruchsvoll wie ihr Inneres war auch das Aeußere der Lady Rich. Das Außerordentliche in ihrer Erscheinung lag in dem blendenden Contraste zwischen dem goldenen Haare und den schwarzen Augen. Blonde Haare und blaue Augen waren die im Norden gewöhnliche Schönheit, die eigentliche Schönheit; die schwarzen Augen der Lady Rich aber blickten unter der goldenen Pracht der Haare hervor wie ein Protest gegen die Regel; ja ihr Feuer war so siegreich, daß sie die Regel umzustoßen und dieser neuen Farbenzusammenstellung den Preis zu erobern drohten. Penelope's Umgebung, der Hof, die Schöngeister waren von dieser neuen Art von Schönheit erfüllt, die Dichter

riß sie zur Bewunderung hin; aber das Frappanteste, Erstaunlichste, Bezaubernste an ihr waren die schwarzen Augen — sie waren fast typisch. Der Graf von Nottingham schreibt einmal an Lord Mountjoy: *I think her Majesty would be most glad to see and look upon* YOUR BLACK EYES HERE, SO SHE WERE SURE YOU WOULD NOT LOOK WITH TOO MUCH RESPECT OF OTHER BLACK EYES.' [1]) Als dann das Leben der Lady Rich anfing, so viele Schatten aufzuweisen, wurde ihre ganze Persönlichkeit mit dem dämonischen Zauber dieser schwarzen Augen identificirt; die überraschende Verbindung von hell und dunkel in ihrer äußeren Erscheinung ward zum Symbol für ihren widerspruchsvollen Charakter — bis der König selbst sie gegen Mountjoy bezeichnete als '*a fair woman with a black soul.*' Das ist die '*Blackness*' der Lady Rich, die Schwärze dieses 'Palastes der Königin Tugend', wie Sidney Stella's Antlitz nennt, 'dessen Stirne aus reinem Alabaster gebaut ist und dessen Dach aus Gold besteht.'

Der gute Sidney lernte diese psychische Schwärze seiner angebeteten Penelope nicht mehr kennen, allein das Räthsel ihrer schwarzen Augen beschäftigt ihn doch vor Allem. In der Arcadia schon sagt er (p. 51) von ihr als Philoclea: '*her hair* (*alas too poor a word, why should I not rather call them her beams*) — — — *with the cast of her black eyes, black indeed, whether nature so made them, that we might be the more able to behold and bear their wonderful shining, or that she* (*goddesslike*) *would work this miracle with herself in giving blackness the price above all beauty. Then* (*I say*) *indeed me thought the Lilies grew pale for envy, the Roses me thought blushed, to see sweeter Roses in her cheeks.*'

Dann kommt die schon gegebene Beschreibung:

'— — —' the black stars those spheares contain,
The matchless pair, even praise doth stain.

Dem oben geäußerten Gedanken über die Schwärze der Augen giebt Sidney eine neue Form in dem 7. Sonett von Astrophel und Stella:

When Nature made her chief-work, Stella's eyes,
In colour black, why wrapt she beams so bright,
Would she in beamy black, like painter wise,
Frame daintiest lustre, mixt of shades and light?
Or did she else that sober hue devise
In object best to knit and strength our sight,
Least if no vail these brave gleams did disguise,
They sun-like should more dazzle than delight?
Or would she her miraculous power show,
That whereas black seems Beauty's contrary,
She even in black doth make all beauties flow?
Both so and thus, she minding love should be

---

[1]) Massey p. 349.

Placed ever there, gave him this mourning weed
To honour all their deaths, who for her bleed.

Da wissen wir's nun: die Augen tragen selbst Trauer über Alle, die vor ihren Strahlen erliegen, und später vergleicht Sidney sie selbst mit der Nacht. (Son. 96):

— — with good cause thou lik'st so well the NIGHT,
Since kind or chance gives both one livery,
Both SADLY BLACK, BOTH BLACKLY DARK'NED BE,
Night bar'd from Sun, thou from thy own Sun's light.

Sidney's Arcadia kam 1590, Astrophel und Stella 1591 heraus und beide erregten ungeheueres Aufsehen. Wie wir nun überzeugt sein sollten, war Shakespeare ebenso voll davon, wie die ganze schöngeistige Welt Englands; allein sein klarer Sinn fand Manches unnatürlich und lächerlich, worüber gerade die Bewunderer der herrschenden Schule entzückt waren. Deßhalb eignete er sich einerseits ganz harmlos so manchen Gedanken und manches Bild aus Sidney an, während er andere wieder zum leichten Spielball seines Humors machte. Und das that er nicht nur in den Sonetten, sondern auch in den Dramen; zuerst in der 'Verlorenen Liebesmüh', dann im 'Sommernachtstraum' und vielleicht auch in 'Antonius und Cleopatra'. Mit diesen beiden letzteren Stücken will ich mich hier nicht aufhalten, erlaube mir vielmehr, den Sommernachtstraum betreffend, auf meine Abhandlung im Shakespeare-Jahrbuch B. XI. p. 226 zu verweisen. In der 'Verlorenen Liebesmüh' ist Rosaline Lady Rich, aber die Stella Sidney's und noch nicht die berüchtigte schwarze Schöne der Sonette. 'Verlorene Liebesmüh' entstand sehr bald nach der Veröffentlichung von Astrophel und Stella, ja wird von Einigen schon 1591 gesetzt, was mir aber doch ein oder zwei Jahre zu früh zu sein scheint. [1])

---

[1]) Des schwermüthig gewordenen Schauspielers Robert Greene Ausfall auf Shakespeare in seinem Pamphlet: '*A Groat'sworth of Wit purchased with a Million of Repentance*', das unmittelbar nach Greene's Tode im Sept. 1592 von H. Chettle herausgegeben wurde, ist bekannt.

Nun stehen aber folgende Stellen in der 'Verlorenen Liebesmüh' gewiss in Beziehung zu obigem Angriff Greene's und seiner Clique: I. Akt 1. Scene bezeichnet sich der (nach des Königs Ausdruck 'eine Münzstätte von Phrasen im Gehirn tragende') eitle Armado als '*besieged with sable-coloured melancholy*' und frägt dann in der 2. Scene seinen Pagen Moth: '*Boy, what sign is it, when a man of great spirit grows melancholy?*'

Im 5. Akt 1. Scene sagt Costard zu Moth:

'*An I had but one penny in the world, thou shouldst have it to buy gingerbread: hold,* THERE IS THE VERY REMUNERATION I HAD OF THY MASTER (Armado-Greene?) *thou* HALF-PENNY PURSE OF WIT. — — — —'

(Man bemerke den Gleichklang von '*A Groat's*WORTH OF WIT') mit '*half-penny* PURSE OF WIT.')

Immerhin fällt die Abfassung dieses Stückes in die Zeit, in der Shakespeare seine ersten Reihen Sonette für Southampton schrieb oder bald nachher, wie sich aus manchen Stellen schließen läßt, welche dieselbe Gedankenrichtung und Ausdrucksweise verrathen.

Beispiele:

Gleich in den ersten Worten des Königs: I. Akt I. Scene.

When, spite of cormorant DEVOURING TIME,
Th'endeavour of this present breath may buy
That honour, which shall bate his SCYTHE'S KEEN EDGE. — — —

vergl. damit Shakesp. Son. 19.

DEVOURING TIME, *blunt thou the lion's paws*

und Son. 12.

And nothing 'gainst TIME'S SCYTHE *can make defence:*

Verlorene Liebesmüh II, 1.

Prinzessin: *This civil war of wits were much* BETTER USED
On Navarre and his book-men, for here T'IS ABUSED.

Son. 82.

And their gross painting might be BETTER USED
Where cheeks need blood; in thee IT IS ABUSED.

Liebesmüh' IV. 3.

Biron: FROM WOMAN'S EYE THIS DOCTRINE I DERIVE.

Son. 14.

But from THINE EYES MY KNOWLEDGE I DERIVE.

Liebesmüh' IV, 4.

Biron: *Fie, painted rhetoric! O, she needs it not;*
To things of SALE A SELLER'S PRAISE BELONGS.

Son. 21.

I will not PRAISE, THAT PURPOSE NOT TO SELL.

Das sind einige Gegenhiebe unseres Dichters. — Dass in Armado, Holofernes und Nathaniel Shakespeare die Aufgeblasenheit, Unnatur und aufdringliche Gelehrsamkeit seiner, ihn als einen 'Unwissenden, Ungelehrten' verachtenden Gegner Greene, Chettle und Nash verspottet, ist gewiß; ja ich möchte gerne im ersten Drucke sehen, ob Shakespeare nicht den Namen Nathaniel gewählt, weil er in seiner Abkürzung Nath., in welcher er im Stücke stets gebraucht wird, einem Nafh sehr ähnlich sah. Nach Drucken aus dem Jahre 1621, die mir vorliegen, wäre dies nicht unmöglich.[1])

Sind nun diese Stellen Shakespeare's Antwort auf den unter Greene's Namen erfolgten Angriff jener Clique, so kann die 'Verlorene Liebesmüh' frühestens nicht vor September 1592 geschrieben sein.

---

[1]) In der I. Quarto steht, mit Ausnahme der ersten Replik (Nat.), immer 'Nath'. D. R.

Liebesmüh' V. 2.

King: Hence ever then my heart is in thy breast.

Son. 22.

'— — — my heart, which in thy breast doth live.'

Liebesmüh' V. 2.

Biron: Behold the window of my heart, mine eye.

Son. 24.

— — — and thine (eyes) for me
Are windows to my breast.

Sehen wir nun, ob wir Sidney's Stella in der Rosaline der 'Verlorenen Liebesmüh' erkennen.

Im 4. Akt 3. Scene giebt Biron folgende Beschreibung von Rosaline.

'Of all complexions the cull'd sovereignty
Do meet, as at a fair, in her fair cheek;
Where several worthies make one dignity,
Where nothing wants that want itself doth seek.
— — — — —

Das sind die reich und tief gefärbten Wangen, von denen Sidney sang:

'Her cheeks with kindly claret spread,
Aurora like new out of bed;
Or like the fresh Queen apple's side,
Blushing at sight of Phoebus' pride.

und

Where be those Roses gone, which sweetened so our eyes?
Where those red cheeks — — —
Who has the crimson weeds stolen from my morning skies?
How doth the colour fade of those vermillion dies,
Which Nature self did make — — — — —

Mit der gleichen Uebertreibung, mit der Hermia im Sommernachtstraum eine Negerin und Zigeunerin gescholten wird, sagt nun in 'Verlorene Liebesmüh' (IV, 3) der König:

By heaven, thy love is black as ebony.

worauf Biron:

'Is ebony like her? O wood divine!
A wife of such wood were felicity.
O! who can give an oath? where is a book?
That I may swear BEAUTY DOTH BEAUTY LACK
IF THAT SHE LEARN NOT OF HER EYE TO LOOK:
NO FACE IS FAIR, THAT IS NOT FULL SO BLACK.

King: O paradox! Black is the badge of hell,
The hue of dungeons, and the scowl of night;
And beauty's crest becomes the heavens well.

Biron: Devils soonest tempt, resembling spirits of light.
O! IF IN BLACK MY LADY'S BROW BE DECK'D,
IT MOURNS, THAT PAINTING, AND USURPING HAIR,
SHOULD RAVISH DOTERS WITH A FALSE ASPECT;
AND THEREFORE IS SHE BORN TO MAKE BLACK FAIR.
Her favour turns the fashion of the days;
For native blood is counted painting now,
AND THEREFORE RED, *that would avoid dispraise,*
PAINTS ITSELF BLACK, TO IMITATE HER BROW.

Da haben wir Stella wieder mit Sidney's eigenen Worten, nur das goldene Haar fehlt!

Abgesehen davon, daß, wie schon hervorgehoben, die Schwärze der Augen die Hauptschönheit, der Angelpunkt für die Bewunderung war und das Haar, als im Einklang mit dem damaligen Schönheitsbegriffe stehend, nicht besonders frappirte, kann man sich auch denken, daß Shakespeare hier so gut, wie später in den Sonetten absichtlich über die Farbe des Haares hinwegglitt, weil Jedermann sogleich hätte die Lady Rich in seiner Dichtung erkennen müssen, wenn er neben den schwarzen Augen auch die goldenen Haare besungen hätte. Er sagt nur, daß das modische Roth (der Königin Haare waren röthlich blond) sich jetzt schwarz färben müsse, um Rosalinens schwarzen Augenbrauen zu gleichen, die schwarz sind, weil sie über die Macht der falschen rothen Farbe trauern. Er spricht zweimal ausdrücklich von den schwarzen Augenbrauen, als dem so Außergewöhnlichen und Auffallenden, das einer Begründung bedarf; die schwarzen Haupthaare wären aber der herrschenden Mode gegenüber noch viel auffallender gewesen und hätten noch mehr Anlaß zur Vertheidigung geboten; darüber läßt er sich jedoch gar nicht aus, was beweist, daß eben nicht darin die berühmte '*Blackneß*' lag.

Der König sagt von Rosaline (IV, 3):

'*My love, her mistress* (Die Prinzessin von Navarra) *is a gracious moon,*
She an attending STAR.

Das kann eine weitere Anspielung auf Lady Rich enthalten, welche ja eine Hofdame der Königin war ('*moon*' eine von den Dichtern oft gebrauchte Bezeichnung für die Königin Elisabeth), *the attending star* erinnert zugleich an Stella.

Im III. Akt 1. Scene sagt Biron von Rosaline:

'*A whitely wanton with a velvet brow*[1])
With two PITCH BALLS *stuck in her face for eyes.*'

---

[1]) Das scheint mir eine Verspottung des alliterirenden Verses im 103. Sonett aus Astrophel und Stella zu sein.

'*While wanton winds with beauties so divine*' — — —

Der Ausdruck: ‚*with two pitch balls* STUCK IN *her face for eyes*' sagt deutlich, daß diese pechschwarzen Augen eigentlich nicht in's Gesicht paßten, wie hineingesteckt aussahen, was nicht der Fall gewesen wäre, wenn die Dame braune Gesichtsfarbe und schwarze Haare gehabt hätte! Rosaline ist eben das Abbild der Stella, von deren Augen Sidney auch sagt, sie seien von '*touch*'. —

Im V. Akt 2. Scene giebt Rosaline einen artigen Einblick in ihren Charakter:

> '*That same Biron I'll torture ere I go.*
> *O! that I knew he were but in by the week!*
> *How I would make him fawn, and beg, and seek,*
> *And wait the season, and observe the times,*
> *And spend his prodigal wits in bootless rhymes,*
> *And shape his* SERVICE *wholly to my behests*
> *And make him proud to make me proud that jests!*
> *So portent-like would I o'ersway his state*
> *That he should be my fool, and I his fate.*

Es scheint mir fast, als verrathe hier Shakespeare seine wahre Meinung über des armen Sidney thörichte Liebe zu Penelope Rich und diese Dame selbst.

Seinem großen Sinne und seinem Dichterherzen mochte es wehe thun, daß Sidney die in ihm glühende, edle dichterische Kraft an ein Schemen verschwendete: '*spent his prodigal wits in bootless rhymes*' und durch die unmännlichen Liebesklagen sich vor der Mit- und Nachwelt lächerlich machte, und in Lady Rich mochte er nur die selbstgefällige, herzlose Schöne sehen, die sich gerne im Ruhme ihres Dichters sonnte und ihn sein Herzblut vergeuden ließ ohne Mitleiden und ohne Liebe. Sie konnte von sich sagen:

> *So portent-like would I o'ersway his state,*
> THAT HE SHOULD BE MY FOOL AND I HIS FATE.'

Die unverkennbare Begeisterung Shakespeare's für Sidney hat ihn gewiß Lady Rich sehr strenge beurtheilen lassen und er wird mehr als eine Gelegenheit benutzt haben, seiner Entrüstung Luft zu machen. Sympathie für Lady Rich kann ich bei keiner der Stellen entdecken, die ich mit Beziehung auf sie geschrieben glaube.

ähnlich verspottete Shakespeare in Romeo und Julia IV. Akt Sc. 4 das alte Lied:

> '*When griping grives do grieve the mind*'

durch Peters Gesang:

> '*When griping grief the heart does wound;*
> *And doleful dumps the mind oppress.*'

Das eben von Rosaline dem Biron verheißene Benehmen schildert Shakespeare später im 57. und 58. Sonett, indem er es hier von der Kehrseite, d. h. von dem Standpunkte des Verliebten aus zeigt.

Son. 57.

Being your slave, what should I do but tend
Upon the hours and time of your desire?
I have no precious time at all to spend,
Nor services to do, till you require!
Nor dare I chide the world-without-end-hour,
Whilst I, my Sovereign, watch the clock for you,
Nor think the bitterness of absence sour
When you have bid your Servant[1]) *once adieu:*
Nor dare I question with my jealous thought
Where you may be, or your affairs suppose,
But like a sad slave, stay and think of nought,
Save, where you are how happy you make those:
So true a fool is love that, in your Will,
Tho' you do anything, he thinks no ill.

Son. 58.

That God forbid that made me first your slave,
I should in thought control your times of pleasure;
Or at your hand the account of hours to crave,
Being your VASSAL *bound to stay your leisure!*
O let me suffer, being at your beck,
The imprisoned absence of your liberty;
And patience, tame to sufferance, bide each check
Without accusing you of injury!
Be where you list, your charter is so strong
That you yourself may privilege your time;
Do what you will; to you it doth belong
Yourself to pardon of self-doing crime!
I am to wait, tho' waiting so be hell:
Not blame your pleasure, be it ill or well.

Hier ist Zug für Zug die Tyrannei der stolzen Herrin, Mistress, und die Demuth und Selbstvergessenheit des verliebten Ritters, (*Cavaliere servente, Vassal*) geschildert, nach Rosaline's Verheißung. Aber der Sprechende ist nicht Biron, auch nicht mehr Sidney, sondern William Lord Herbert; er ist der machtlos Verliebte, er ist der '*your Will*', der jetzt in den Banden derselben Schönen liegt, die seines Onkels Sidney Schicksal gewesen. Damit werden wir nun in die Herbert-Sonette eingeführt.

Ein Zeitraum von etwa 6 Jahren ist vergangen, seit der Dichter in Rosalinen Sidney's Stella geschildert; auf die schwarze Schöne sind

[1]) '*Servant*' bedingt die '*Mistress*' in der Galanterie jener Zeit. In den 'zwei Edelleuten von Verona' (II, 4) kommen *Mistress* und *Servant* dreimal in acht Zeilen vor. Massey p. 373.

seitdem solche moralische Schatten gefallen, daß die '*Blackneß*' auch ihre Seele zn erfüllen scheint; es gilt förderhin nicht nur, über das Räthsel ihrer schwarzen Augen zu sinnen, sondern das größere ihrer dunkeln Moral zu lösen. Wir haben nicht mehr Sidney's Stella, sondern Lady Rich, die Cleopatra des Hofes, wie Massey sie nennt, vor uns; wir werden aber immer wieder an jene denken müssen.

Schon im 58. Sonett verräth der Dichter, daß diese Schöne ganz andere Dunkelheiten in sich birgt, als die frühere Stella:

Do what you will; to you it doth belong
Yourself to pardon of SELF-DOING *crime!*
I am to wait, tho' waiting so be hell:
Not blame your pleasure, BE IT ILL OR WELL.

Das erinnert uns daran, daß als Herbert nach seiner Ankunft in London zu Lady Rich, wie wir annahmen, in intimere Beziehungen trat, diese schon ihre Liaison mit Lord Mountjoy angeknüpft hatte. Die eben citirten Verse zeigen uns ganz den über die Ohren verliebten Jüngling, der wie ein Sklave um jeden vom üppigen Tische seiner Herrin fallenden Brosamen geizt.

Massey sagt pag. 453, die zwei Schlußzeilen des 57. Sonetts seien in der Originalausgabe (in Quarto) so gedruckt:

'*So true a fool is love, that, in your* WILL,
Tho' you do anything, he thinks no ill.'[1])

'*In your Will*' ist in Komma's gesetzt und Will großgedruckt, so daß es nun nicht mehr heißt:

Ein solcher Narr ist Liebe, daß sie in Deinem Willen, was Du auch thun mögest, nichts Schlechtes findet.'

sondern

'Ein solcher Narr ist die Liebe, daß sie, in der Person Deines Will, nichts Böses denkt, was Du auch thun mögest.'

'Will' ist der später noch oft vorkommende Will — William Lord Herbert, weshalb Massey die zwei Sonette in die Herbert-Abtheilung verweist.

Gleich das erste der 'Herbert-Sonette', No. 127, erinnert uns an Sidney's Stella:

In the old age black was not counted fair,
Or if it were, it bore not beauty's name;
But now is black beauty's successive heir,
And beauty slander'd with a bastard shame;
For since each hand hath put on nature's power,
Fairing the foul with art's false borrow'd face,

---

[1]) Correct ist der Druck in der Quarto folgendermaaßen:
So true a foole is loue, that in your Will,
(Though you doe anything) he thinkes no ill.
Nicht '*in your Will*' sondern '*that in your Will*' steht zwischen Komma. D. R.

Sweet beauty hath no name, no holy bower [1])
But is profan'd, if not lives in disgrace.
Therefore, my mistress' eyes are raven-black,
Her eyes so suited; and they mourners seem
At such, who, not born fair, no beauty lack,
Slandering creation with a false esteem:
Yet so they mourn, becoming of their woe,
That every tongue says, beauty should look so.

Hier haben wir nach Sidney schwarz für die wahre Schönheit erklärt, das Schwarz der Augen, die Trauer angelegt haben über Solche, die obgleich sie nicht *fair*, d. h. blond, geboren worden sind, doch keiner Schönheit ermangeln, weil sie sich künstlich schön d. h. blond machen. Ob hier nicht zugleich angedeutet wird, daß die Besungene, wie Stella, wirklich blonde Haare hatte?

Wenn die Mistress schwarz gewesen wäre, hätte sie das Tragen falscher blonder Haare gar nicht ärgern können, sie hätte vielmehr es selbst nachahmen müssen, um schön zu sein; ihre Augen trauern aber, über solche, die —, *not born fair* (wie sie) doch keiner Schönheit ermangeln, weil sie sich durch falsche Kunst so machen können, und dadurch die eigentliche, reine Schönheit profanirt wird. Deshalb haben die Augen nun Trauer angelegt (*so suited*), eine Farbe, die sie vor dem Uebrigen abhebt, sonst hätten sie sie nicht 'anzulegen' brauchen. Das Uebrige, die Haare und die Gesichtsfarbe, ist also nicht schwarz, entspricht vielmehr dem herkömmlichen Bilde der Schönheit. Doch ist dieses Schwarz der Augen so schön, daß die Schönheit künftig so aussehen muß.

Shakespeare giebt seinem Widerwillen gegen die damalige Mode des Schminkens und der falschen Haare bei jeder Gelegenheit energischen Ausdruck.

Im vorstehenden Sonette trauerten die Augen wegen der Profanirung der Schönheit; im nächsten, dem 132., aber nimmt Shakespeare ganz Sidney's, in dessen 7. Sonett geäußerten Gedanken auf, daß sie trauern über ihre Opfer:

Thine eyes I love, and they, as pitying me,
Knowing thy heart torments me with disdain,
Have put on black, and loving mourners be,
Looking with pretty ruth upon my pain:
And truly not the morning sun of heaven
Better becomes the grey cheeks of the east,
Nor that full star that ushers in the even,
Doth half that glory to the sober west,

[1]) '*hour*' emendirte Malone: *holy hour* ist die heilige Stunde der Andacht, des Cultus der Schönheit, wie es im 68. Sonett heisst. *In him those holy antique hours (of beauty) are seen.* Massey p. 367.

As those two mourning eyes become thy face,
O, let it then as well beseem thy heart
To mourn for me, since mourning doth thee grace,
And suit thy pity like in every part:
Then will I swear Beauty herself is black,
And all they foul that thy complexion lack.

Wieder sind es nur die Augen, die Schwarz angelegt haben (*have put on black*) und wie wird hervorgehoben, daß diese zwei trauernden, schwarzen Augen dem Gesichte gut stehen, dem Gesichte, das also eigentlich nicht damit harmonirte, d. h. das Gesicht einer Blondine war! Wieder Sidney's Stella![1])

Bisher waren die Anspielungen auf Lady Rich ohne bitteren Beigeschmack und so folgen noch mehrere Sonette, die theils scherzhaft, theils ernst um Liebe flehen.

Son. 135

Whoever hath her wish, thou hast thy Will,
And Will to boot, and Will in over-plus;
More than enough am I, that vex thee still,
To thy sweet will making addition thus.
Wilt thou, whose will is large and spacious,
Not once vouchsafe to hide my will in thine?
Shall will in others seem right gracious
And in my will no fair acceptance shine?
The sea, all water, yet receives rain still,
And in abundance addeth to his store;
So thou being rich in Will, add to thy Will
One will of mine, to make thy large Will more.
Let no unkind, no fair beseechers kill;
Think all but one, and me in that one Will.

und 136.

If thy soul check thee that I come so near,
Swear to thy blind soul that I was thy Will,

[1]) Auch Spenser singt in seiner, sehr an Sidney erinnernden '*Brittain's Ida*' von der Venus:

— — *Her* GOLDEN HAIR *a rope of pearl imbraced,*
Which, with their dainty threads oft-times enlaced,
Made the eye think the pearl was there in gold inchased.
Her full large eye, in JETTY-BLACK ARRAY'D,
Prov'd beauty not confin'd to red and white,
But oft herself IN BLACK MORE RICH DISPLAY'D;
Both contraries did yet themselves unite,
To make one beauty in different delight.

Also auch hier die sich 'schwarz kleidenden' Augen der goldhaarigen Schönen, nach Sidney's Stella!

And will, thy soul knows, is admitted there;
Thus far for love, my love-suit, sweet, fulfil.
WILL *will fulfil the treasure of thy love,*
Ay, fill it full with wills, and my will one.
In things of great receipt with ease we prove,
Among a number one is reckon'd none:
Then, in the number let me pass untold,
Though in thy store's account I one must be;
For nothing hold me, so it please thee hold
That nothing me, a something sweet to thee:
Make but my name thy love, and love that still,
And then thou lov'st me, — for my name is Will.

Das sind offenbare Nachahmungen oder Verspottungen der Sonette, in welchen Sidney mit dem Namen Rich gespielt hatte; das erste dieser Sonette enthält selbst eine Anspielung auf diesen Namen in der Zeile:

'So thou being RICH *in Will'*

mit der Antithesis in der vorhergehenden:

And in ABUNDANCE *addeth to his store.*

Aehnliches finden wir ja in dem früher citirten, Lady Rich gewidmeten Gedichte von John Davies, worin dieser selbst es ausspricht, daß man liebte mit ihrem Namen zu spielen, und das auch die Antithesis von '*indigence*' und '*rich*' hat.

Der 'Will' aber kehrt wieder im 57. und 143. Sonett. Dieser 'Will' nun ist nicht William Shakespeare, so viel sollte als gewiß aus unserer Untersuchung hervorgehen! Der 'Will' ist ein ganz junger Mensch, der in eine weit ältere Schöne verliebt ist, die seine Mutter sein könnte, und darüber ergießt ja auch der Dichter, der von dem liebekranken Knaben zur Besingung seiner Leidenschaft gepreßt worden ist, die Lauge seiner Ironie. So läßt er den armen Will sich im 143. Son. zum nach der Mutter schreienden BABY machen!

Lo! as a careful housewife runs to catch
One of her feather'd creatures broke away,
Sets down her babe, and makes all swift dispatch
In pursuit of the thing she would have stay — —
— — —
So run'st thou after that which flies from thee,
Whilst I, THY BABE, *chase thee afar behind;*
But if thou catch thy hope, turn back to me,
And play the mother's part, kiss me, be kind:
So will I pray that thou may'st have thy Will,
If thou turn back, and my loud crying still.

Eines dieser Sonette, das 138., kommt, wie schon bemerkt, in dem 1599 gedruckten '*The passionate Pilgrim*' vor, muß also spätestens im Jahre 1599 geschrieben worden sein: Herbert stand damals im 19., Lady

Rich im 36. Jahre; diese war demnach gerade 17 Jahre älter als der verliebte Jüngling, der wirklich ihr Sohn hätte sein können; Shakespeare aber zählte 35 Jahre — und der männliche Dichter, der schon Werke wie Romeo und Julia, Kaufmann von Venedig, Richard III. und die historischen Stücke geschaffen hatte, sollte sich zum 'babe' obigen Sonettes gemacht haben?

Traut man ihm am Ende gar zu, in eine etwa 50jährige Mulattin verliebt gewesen zu sein,[1]) da er die 'schwarze' Geliebte bittet, Mutters mit ihm zu spielen?

Das 138. Sonett soll beweisen, daß der Sprecher nicht jung, sondern alt gewesen sei und soll uns gerade (im diametralen Gegensatze zum baby des 143. Sonettes) den sich wegen seines **Alters** entschuldigenden Shakespeare zeigen — ein wahrer Cautschukmann!

Son. 138.

When my love swears, that she is made of truth,
I do believe her, though I know she lies,
That she might think me some untutor'd youth,
Unlearned in the world's false subtleties.
Thus vainly thinking that she thinks me young,
Although she knows my days are past the best,
Simply I credit her false-speaking tongue:
On both sides thus is simple truth supprest.
But wherefore says she not, she is unjust?
And wherefore say not I, that I am old?
O! love's best habit is in seeming trust,
And age in love loves not to have years told:
Therefore I lie with her, and she with me,
And in our faults by lies we flatter'd be.

Dieses Sonett heißt im '*Passionate Pilgrim*' also:

When my love swears that she is made of truth
I do believe her, though I know she lies,
That she might think me some untutor'd youth
UNSKILFUL *in the world's false* FORGERIES.
Thus vainly thinking that she thinks me young,
Although I KNOW MY YEARS BE *past the best*
I SMILING *credit her false-speaking tongue,*
OUT-FACING FAULTS IN LOVE WITH LOVE'S ILL REST.
But wherefore says MY LOVE THAT SHE IS YOUNG?
And wherefore say not I that I am old?
O! love's best habit is A SOOTHING TONGUE,
And age, in love, loves not to have years told.
Therefore I'LL *lie with* LOVE *and* LOVE *with me,*
SINCE THAT *our faults* IN LOVE THUS SMOTHER'D BE.

---

[1]) ist wirklich schon behauptet worden.

Ich glaube, daß das Sonett des '*Passionate Pilgrim*' die erste Version darstellt, die später durch Shakespeare selbst, oder durch Herbert einige Veränderung erfuhr. Zunächst mag der doppelt vorkommende Reim *young, tongue* dazu Veranlassung gegeben haben, dann vielleicht auch die Absicht, das Altersverhältniß zwischen dem Sprecher und der Geliebten mehr zu verhüllen. Der Junge schildert, wie sie sich gegenseitig etwas vormachen, um sich über die Klippe ihres Alters hinwegzuhelfen: er gibt vor, ihr zu glauben, damit sie ihn für einen grünen Jungen halten kann, ihn, der ja doch schon ein alter erfahrener Mensch ist — schon 19 Jahre alt! (das ist Shakespeare's Spott über das *baby*!) BUT WHEREFORE SAYS MY LOVE THAT SHE IS YOUNG? aber warum sagt sie, daß sie jung sei? — das ist eine Lüge: sie ist nicht jung, sondern alt! *And wherefore say not I that I am old?* und warum sage ich nicht, ich sei alt?, ich bin's eben nicht, und wenn ich mich alt machte, müsste sie merken, daß ich's thue um ihr Alter auszugleichen (sie macht sich ja jung, um zu sein wie ich! gehört doch der Jugend die Liebe!) Sie will eben nicht für alt gelten und darum behaupte ich gar nicht ich sei alt; denn die Liebe geht beschwichtigend über Alles hinweg, und das Alter, wenn es liebt, zählt nicht gerne die Jahre, weder das alte noch das junge!

Daß der Sprecher dieser Sonette nicht Shakespeare ist, geht ferner aus dem 152. Sonette hervor:

In loving thee thou know'st I am forsworn,
But thou art twice forsworn, to me love swearing.
In act thy bed-vow broke, and new faith torn,
In vowing new hate after new love bearing.
But why of two oath's breach do I accuse thee,
When I break twenty? — — — —
For I have sworn deep oaths of thy deep kindness,
Oaths of thy love, thy truth, thy constancy;
— — — —
For I have sworn thee fair: more perjur'd I,
To swear against the truth so foul a lie!

Er erklärt der Geliebten in tragischem Tone, daß sie meineidig sei und ihr Ehegelübde breche, indem sie ihn liebt; doch er ist noch viel meineidiger, bricht zwanzig Eide, wo sie nur zwei — denn er schwor, sie sei gut, lieb und wahr. Die ganze Geschichte läuft also auf eine harmlose Spielerei, auf ein witziges *concetto* hinaus; er hat ihrer schweren Sünde des Ehebruchs keine andere gegenüberzustellen, sondern nur Betheuerungen falschen Glaubens an sie. So konnte ein Shakespeare nicht sprechen, der, selbst verheirathet, ein doppelter Ehebrecher gewesen wäre! Wir werden Shakespeare's eigene Stimme in diesen

Sonetten noch vernehmen; wer aber glaubt, daß unser Dichter so über seinen eigenen Ehebruch witzeln konnte, der lese doch einmal Vers 101 und 102 der Lucretia:

O deeper sin, than bottomless conceit
Can comprehend in still imagination!
Drunken desire must vomit his receipt,
Ere he can see his own abomination.
u. s. w.

Es giebt in den Sonetten noch mehr Anspielungen, die einerseits auf Lady Rich, andererseits auf Lord Herbert hinweisen. Im 131. kehrt die Schwärze wieder:

'Thy black is fairest in my judgment's place.'

Im 147. heißt es:

My thoughts and my discourse as madmen's are,
At random from the truth vainly express'd;
For I have sworn thee fair and thought thee bright,
Who art AS BLACK AS HELL, AS DARK AS NIGHT.

In 'Verlorene Liebesmüh'' hatte der König von der Schwärze der Rosaline gesagt:

O, paradox! Black is the BADGE OF HELL,
The hue of dungeons and THE SCOWL OF NIGHT.

Das 139. Sonett:

O! call not me to justify the wrong,
That thy unkindness lays upon my heart;
Wound me not with thine eye, but with thy tongue,
Use power with power, and slay me not by art.
— — — — —
Let me excuse thee; ah! my love well knows
Her pretty looks have been mine enemies.
And therefore from my face she turns my foes,
That they elsewhere might dart their injuries.
Yet do not so; but since I am near slain,
Kill me out-right with looks, and rid my pain:

ist das Gegenstück von Sidney's 48.

Soul's joy, bend not those morning stars from me,
— — — — —
— — — — —
Let not mine eyes be hell-driven from that light:
O look, o shine, o let me die and see!
For though I oft myself of them bemoan,
That through my heart their beamy darts be gone,
Whose cureless wounds even now most freshly bleed:
Yet since my death-wound is already got,
Dear killer spare not thy sweet cruel shot:
A kind of grace it is to slay with speed.

Der Sprecher in diesen Sonetten ist in einer Leidenschaft befangen, deren er sich schämt, aus deren Fesseln er sich loszumachen strebt; er ärgert sich darüber und häuft in seinem Zorn Schmähungen auf die Zauberin: er setzt ihre Schönheit herunter und sagt ihr in's Gesicht, daß er nicht begreifen könne, was er an ihr finde u. s. w. So im Sonett 137. 141. 148. Nehmen wir Sonette 141.

In faith I do not love thee with mine eyes,
For they in thee a thousand errors note;
But 't is my heart that loves what they despise,
Who in despite of view is pleas'd to dote.
Nor are mine ears with thy tongue's tune delighted;
— — — — — —
But my five wits, nor my five senses can
Dissuade one foolish heart from serving thee,
Who leave unsway'd the likeness of a man,
Thy proud heart's slave and vassal wretch to be:
— — — — — — — — — — — — — — — — —

Er muß sein '*Thy proud heart's slave and vassal wretch*' wie er sich im 57. und 58. Sonett zu ihrem '*sad slave*' und '*vassal*' machte.

Im 149.

Canst thou, o cruel! say, I love thee not,
When I, against myself, with thee partake?
Do I not think on thee, when I forgot
Am of myself, all tyrant, for thy sake?
Who hateth thee that I do call my friend?
On whom frown'st thou that I do fawn upon?
Nay, if thou low'rst on me, do I not spend
Revenge upon myself with present moan?
What merit do I in myself respect,
That is so proud thy service to despise,
When all my best doth worship thy defect,
Commanded by the motion of thine eyes?
But, love, hate on, for now I know thy mind:
Those that can see thou lov'st and I am blind.

wieder die gleiche Ergebenheit, die in der 5. und 6. Zeile einen rührenden Ausdruck findet; dieser läßt aber auch auf eine hervorragende Persönlichkeit schließen, die viele Freunde und viele Feinde hatte, nicht auf ein obscures Weib von schlechtem Ruf. Erinnern wir uns der Parteistellung der Lady Rich, welcher, wie wir sahen, Lord Herbert sofort beitrat!

Wir kommen vielleicht dem sonderbaren Verhältnisse, in welchem sich hier der Verliebte und die Geliebte befinden, näher, wenn wir einen Augenblick unsere Aufmersamkeit dem Dichter Lord Herbert, Grafen von Pembroke, schenken.

In seinen Gedichten schildert Herbert gerade eine solche Leidenschaft für eine an Charakter und Reiz ähnliche Dame und ebenfalls nicht zum Zwecke der Anbetung, sondern der Herabsetzung und Entwürdigung [1]).

Er giebt uns ein Bild dieser Dame in der Antwort an einen Freund, der ihm geradeheraus gesagt hatte, er begreife nicht, was er an ihr zu bewundern finde:

'One with admiration told me,
He did wonder much and marvel,
(As by chance, he did behold ye)
How I could become so servile
To thy beauty, which he swears
Every alehouse lattice wears.
Then he frames a second motion,
From thy revoluting eyes,
Saying — such a wanton motion
From their lustre did arise,
That of force thou could'st not be
From the shame of women free!' [1])

Da ist mit ein paar Worten die ganze Situation geschildert, in welcher sich Lord Herbert nach unserer Annahme Lady Rich gegenüber befindet, und zugleich ist die schwarze Dame der Sonette Zug für Zug gemalt: Wie oben heißt es im 131. Sonett:

— — — — some say that thee behold,
Thy face hath not the power to make love groan.

ähnlich im 137.

Thou blind fool, Love, what dost thou to mine eyes,
That they behold, and see not what they see?

Im 141.

In faith I do not love thee with mine eyes,
For they in thee a thousand errors note;
u. s. w.

Im 148.

O me! what eyes hath love put in my head,
Which have no correspondence with true sight!
Or, if they have, where is my judgement fled,
That censures falsely what they see aright?
If that be fair whereon my false eyes dote,
WHAT MEANS THE WORLD TO SAY IT IS NOT SO?

Wir haben die Servilität des '*vassal wretch*' und haben dieselbe beißende Charakteristik der schwarzen Dame der Sonette:

[1]) Massey p. 345.
[2]) Massey p. 345. Vergleiche Brown p. 205 u. F.

'How I could become so servile
To THY BEAUTY, WHICH HE SWEARS
EVERY ALEHOUSE LATTICE WEARS.

vergleiche Sonett 137.

If eyes, corrupt by over-partial looks
Be anchor'd in THE BAY WHERE ALL MEN RIDE,
— — — —
Why should my heart think that a several plot
Which my heart knows the WIDE WORLD'S COMMON PLACE?

Und endlich wieder die berühmten Augen:

Then he frames a second motion,
From thy REVOLUTING EYES,
Saying — SUCH A WANTON MOTION
FROM THEIR LUSTRE DID ARISE — — —

Das ist der gefährliche verlockende Blick. Siehe Sonett 139:

ah! my love well knows
HER PRETTY LOOKS HAVE BEEN MINE ENEMIES.

Son. 142.

Be it lawful I love thee, as thou lov'st those
WHOM THINE EYES WOO *as mine importune thee.*

Son. 149.

— — — *all my best doth worship thy defect,*
COMMANDED BY THE MOTION OF THINE EYES.

Son. 133 (nach Massey von Lady Vernon an Lady Rich gesprochen)

'ME FROM MYSELF THY CRUEL EYE HATH TAKEN

Son. 134 (von Lady Vernon an Lady Rich)

'thou art covetous'

Son. 144 (ebenso)

— — — *my female evil* (Lady Rich)
Tempteth my better angel (Southampton) *from my side,*
And would corrupt my saint to be a devil,
WOOING HIS PURITY WITH HER FOUL PRIDE.

Son. 41 (Lady Vernon an Southampton.)

Beauteous thou art, therefore to be assailed;
AND WHEN A WOMAN WOOS — — — — —

Son. 121 (Southampton an Lady Vernon.)

For why should OTHER'S FALSE ADULTERATE EYES
GIVE SALUTATION TO MY SPORTIVE BLOOD?

Ich will nicht die Behauptung aufstellen, daß Graf v. Pembroke in den citirten Versen wirklich von Lady Rich spricht, da ich nicht weiß, wann er sie geschrieben hat und wie sie in ihrer Fortsetzung lauten. Er könnte aber Lady Rich im Auge gehabt haben, denn es ist der

Schatten einer und derselben Person, der über all diesen Gedichten Sidney's, Shakespeare's und Pembroke's liegt, dieselbe Charakteristik, die sich wie ein rother Faden durch alle schlingt. Und das sollte nur Zufall sein? Dieser Schatten sollte nicht lebendiges Fleisch und Blut zum Körper haben? und wer anders konnte es für alle drei Dichter sein als Lady Rich? Zudem bezeugen die Verse Pembroke's mit seinen eigenen Worten, daß er von einer solchen Leidenschaft erfüllt war, wie sie Shakespeare ihm in den Mund legte. Daß nun in den Sonetten etwas Fiction mit unterläuft, scheint mir augenfällig; es handelt sich um einen zwischen Herbert und Shakespeare abgekarteten Plan: Herbert's Leidenschaft sollte versificirt und zugleich Sidney's Vergötterung der Dame verspottet werden; Herbert muß deshalb schon in der Ernüchterung begriffen gewesen sein und der Dichter half nach Kräften dazu, indem er die Vernarrtheit des Jünglings mit feiner Ironie zeichnete. Die Gedichte sind nicht geschrieben, um als Liebeswerbung zu dienen: Shakespeare hat sich nicht zum Kuppler hergegeben — das sollte schon aus dem 130. Sonett hervorgehen; ich denke einem solchen Liebesboten würde man die Thüre weisen!

Son. 130.

My mistress' eyes are nothing like the sun;
Coral is far more red than her lips red;
If snow be white, why then her breasts are dun;
If hairs be wires, black wires grow on her head.
I have seen roses damask'd, red and white,
But no such roses see I in her cheeks;
And in some perfumes is there more delight
Than in the breath that from my mistress reeks.
I love to hear her speak, yet well I know
That music hath a far more pleasing sound,
I grant I never saw a goddess go;
My mistress, when she walks, treads on the ground;
And yet by heaven, I think my love as rare
As any she belied with false compare.

Dieses Sonett kann man nicht anders als brutal nennen. Was uns wohl am meisten darin frappirte, ist die Zeile:

If hairs be wires, black wires grow on her head.

Da scheint nun endlich einmal ausgesprochen zu sein, daß diese schwarze Unbekannte doch schwarze Haare hatte und deshalb nicht Lady Rich war. Massey erklärt die Stelle so: *If hairs be wires* = Wenn Haare Drähte sind, wachsen schwarze Drähte auf ihrem Kopfe. Haare sind eben nicht Drähte und deshalb ist auch der Folgesatz nicht richtig: es wachsen nicht schwarze Drähte oder Haare auf ihrem Kopfe. Es soll

nur mit dem Ausdrucke 'schwarze Drähte' etwas maliciös auf die oft besungenen goldenen Haare der Lady Rich angespielt werden; denn die ursprüngliche Vergleichung der Haare mit Drähten betrifft nur goldenes Haar und kommt von den goldenen Drähten, womit Apollo seine Lyra bespannte — sein eigenes sonniges Haar.

Soweit Massey.

Es könnte auch sein, daß Shakespeare den in der poetischen Sprache gebrauchten Ausdruck *wire* für Haare selbst lächerlich fand und ihn hier verspotten wollte. Shakespeare hat nur im wahrscheinlich sehr früh geschriebenen '*King John*' das Wort '*wiry*'.

III. 4.

King Philip: Bind up those tresses ....
Where but by chance a silver drop hath fallen
Even to that drop ten thousand WIRY *friends*
Do glue themselves in sociable grief.

In der Lucretia sagt er:

'*Her hair like* GOLDEN THREADS *play'd with her breath*'

wie Sidney:

'*Her hair fine* THREADS *of finest* GOLD'

Dagegen hier einige Beispiele aus älterer Zeit:

In der Legende der 'Susanna' (ca. 1360 wahrscheinlich von Sir Gawayne):

'*Hir hed was yellow as* WYRE *of* GOLD' [1])

In der Romanze des Launfal:

'*Her hair shone as* GOLD WYRE'

und aus Spenser:

That GOLDEN WIRE, — — — — — —
Rending her yellow locks, like WIRIE GOLD — — — —
— — — — — — — — — — — —
Her yellow locks crisped, like GOLDEN WIRE
— — — — — — — — — — — —
In stead of yellow locks she did devise
With GOLDEN WIRE *to wear her curled head,*

Wiry hair ist also immer goldenes Haar.[1]) Ob Shakespeare mit den '*wires*' nicht Spenser einen Hieb versetzen wollte? Die Schwärze hält in der betreffenden Zeile so wenig Stand, wie im 144. Son. in der Zeile

The worser spirit a woman, COLOUR'D ILL,

---

[1]) 'Die Legenden von Celestin und Susanna' von C. Horstmann. Anglia B. 1, 1. Heft 1877.

[2]) *Wiry hair* heisst nicht goldnes, sondern strähniges Haar, und *golden wire* heisst goldner Draht, goldner Faden. D. R.

aus welcher ebenfalls hervorgehen soll, daß dieses Weib schwarz gefärbt gewesen. Es handelt sich hier nicht um die Dunkelheit der Hautfarbe, sondern um die Dunkelheit der Moral: es ist das *'ill'* aus dem 150. Son.:

Whence hast thou this becoming of THINGS ILL

und aus dem 40.

Lascivious grace, in whom all ILL *well shows.*

Wenn diese vorstehende Erklärung der Zeile *If hairs be wires* etc. noch nicht genügen sollte, möchte ich noch auf eine Stelle in Sidney's Astrophel und Stella aufmerksam machen, die vielleicht nicht nur das 130. Sonett hervorgerufen hat, sondern in welcher auch der Grundton zu der ganzen Serie der Herbert-Sonette liegen kann. Es ist dies der 5. Gesang.

Fifth Song.

1. *While favour fed my hope, delight with hope was brought,*
Thought waited on delight, and speech did follow thought:
Then grew my tongue and pen records unto thy glory:
— — — —

7. *I said,* THOU WERT MOST FAIR, *and so indeed thou art;*
I said, thou art most sweet, sweet poison to my heart:
I said, my soul was thine (o that I then had lied)
I said, THINE EYES WERE STARS, THY BREASTS THE MILK'N WAY
Thy fingers Cupid's shafts, THY VOICE THE ANGEL'S LAY:
And all I said so well, as no man it denied:

13. *But now that hope is lost, unkindness kills delight,*
Yet thought and speech do live, though metamorphos'd quite:
For rage now rules the rains, which guided were by Pleasure.
I THINK NOW OF THY FAULTS, WHO LATE THOUGHT OF THY PRAISE,
THAT SPEECH FALLS NOW TO BLAME, *which did thy honour raise,*
The same key open can, which can lock up a treasure.

19. *Thou then whom partial heavens conspir'd in one to frame,*
The proof of Beautie's worth, th'enheritrix of fame,
The mansion seat of bliss, and just excuse of Lovers;
SEE NOW THOSE FEATHERS PLUCK'D *wherewith thou flew most high:*

23. SEE WHAT CLOUDS OF REPROACH SHALL DARK THY HONOUR'S SKY,
Whose own fault casts him down, hardly high seat recovers.

25. *And O my Muse* — — — —
— — — —

28. *Since* SHE DISTAINING ME, *doth you in me distain:*
Suffer not her to laugh, while both we suffer pain
— — — —

31. *Your Client, poor myself, shall Stella handle so?*
Revenge, revenge, my muse!
— — — —

34. *Ah, my suit granted is, I feel my breast doth swell,*
Now child, a lesson new you shall begin to spell:
Sweet babes must babies have, but shrew'd girls must beat'n.

Und nun kommt sein Rachelied:

37. Think now no more to hear of warm fine-odour'd snow,
Nor blushing Lilies, nor pearl's ruby-hidden row,
Nor of that golden sea whose waves in curls are broken:
But of thy soul, so fraught with such ungratefulness,
As where thou soon might'st help, most faith doth most oppress,
Ungrateful who is call'd, the worst of evils is spoken:

43. *Yet worse than worst, I say thou art a thief: a thief?*
Now God forbid. A thief, and of the worst thieves the chief:
Thieves steal for need, and steal but goods, which pain recovers,
But thou, rich in all joys, dost rob my joys from me,
Which cannot be restor'd by time nor industry.
Of foes the spoil is evil, far worse of constant lovers.

49. *Yet gentle English thieves do rob but will not slay,*
Thou English murd'ring thief, wilt have hearts for thy pray,
— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

56. *I lay then to thy charge unjustest Tyrany,*
If rule by force without all claim a Tyran showeth,
For thou dost lord my heart, who am not born thy slave
And which is worse, mak'st me most guiltless torments have,
— — — — —

61. Lo! you grow proud with this, *for tyrans make folks bow.*
— — — — —

68. *I now then stain thy white with vagabunding shame;*
— — — —

73. *What is not this enough? Nay far worse commeth here;*
A witch I say thou art, though thou so fair appear;
For I protest, my sight never thy face enjoyeth,
But I in me am changed, I am alive and dead:
My feet are turned to roots, my heart becometh lead,
No witchcraft is so evil, as which man's mind destroyeth.

79. *Yet witches may repent, thou art far worse than they,*
Alas, that I am forced such evil of thee to say,
I say thou art a Devil though cloth'd in angel's shining:
For thy face tempts my soul to leave the heaven for thee,
And thy words of refuse, do pour even hell on me:
Who tempt and tempted plague, are Devils in true defining.

85. *You then ungrateful thief, you murdring Tyran you,*
You Rebel run avay — — — — — — —
You witch, you devil (alas) you still of me beloved,
You see what I can say; MEND YET YOUR FROWARD MIND
And such skill in my muse you reconcil'd shall find,
That all these cruel words your praises shall be proved.

Wir sehen, Shakespeare und Herbert haben das von Sidney scherzhaft-bitter gestellte Programm in ernster Weise ausgeführt.

Das 130. Sonett ist nichts anderes als die Verwirklichung der von Sidney in den Zeilen 37—39 im Rückblick auf Verse 7—12 ausgesprochenen Drohung. Zug für Zug ist vom Dichter verwerthet; selbst die Haarfrage findet hier ihre Lösung zu Folge der 39. Zeile:

'Du sollst nichts mehr von der goldenen See hören, deren Wellen sich in Locken brechen.' Die goldenen Locken werden zu schwarzen Drähten!

In Shakesp. Son. 140:

Be wise as thou art cruel; DO NOT PRESS
MY TONGUE-TIED PATIENCE WITH TOO MUCH DISDAIN;
Lest sorrow lend me words, and words express
THE MANNER OF MY PITY-WANTING PAIN.
— — — — — — — —
FOR, IF I SHOULD DESPAIR, I SHOULD GROW MAD,
AND IN MY MADNESS MIGHT SPEAK ILL OF THEE;
Now this ill-wresting world is grown so bad,
Mad slanderers by mad ears believed be.
That I may not be so, nor thou belied,
Bear thine eyes straight, though thy proud heart go wide.

ist die in Sidney's fünftem Gesang Vers 13—30 gezeichnete Grundstimmung angegeben.

Im Sonett 147 ist der Wahnsinn schon ausgebrochen:

Past cure I am, now reason is past care,
And frantic mad with ever-more unrest:
My thoughts and my discourse as madmen's are,

den Astrophel Vers 78 angedeutet hatte:

No witchcraft is so evil, as WHICH MAN'S MIND DESTROYETH.

Die Diebin der 43. Zeile und Folge ist dieselbe, an welche sich Elisabeth Vernon im 40. Sonett der Southampton-Abtheilung wendet, glaubend, sie (ihre Freundin) habe ihr des Geliebten Herz gestohlen:

Take all my loves, my love; yea, take them all:
— — — — — — —
Then, if for my love thou my love receivest,
I cannot blame thee, for my love thou usest;
But yet be blam'd, if thou thyself deceivest
BY WILFUL TASTE OF WHAT THYSELF REFUSEST.

I do forgive THY ROBBERY, GENTLE THIEF,
ALTHOUGH THOU STEAL THEE ALL MY POVERTY;

Zeile 56—61 schildern Stella's Tyrannei, ihren Stolz. Damit vergleiche Son. 131:

Thou art as TYRANNOUS, *so as thou art,*
As those WHOSE BEAUTIES PROUDLY MAKE THEM CRUEL;
For well thou know'st, to my dear doting heart
Thou art the fairest and most precious jewel.

und Sonett 133 (das Massey Elisabeth Vernon in den Mund legt)

Beshrew that heart, that makes my heart to groan
For that deep wound it gives my friend (Southampton) *and me:*
IS IT NOT ENOUGH TO TORTURE ME ALONE,
BUT SLAVE TO SLAVERY MY SWEET'ST FRIEND MUST BE?

Sidney's Zeile 61 *'Lo! you grow proud!'*
vergleiche mit Sonett 140:

'though THY PROUD HEART *go wide'*

Son. 141:

'Thy PROUD HEART'S *slave and vassal wretch'*

Son. 144:

'Wooing his purity with her FOUL PRIDE'

Sidney's Zeile 75:

'For I protest MY SIGHT NEVER THY FACE ENJOYETH'

vergleiche mit Son. 141:

In faith I DO NOT LOVE THEE WITH MINE EYES

Sonett 131:

some say that thee behold
THY FACE HATH NOT THE POWER TO MAKE LOVE GROAN
u. s. w.

Sidney's Zeile 79—84 vergleiche mit dem 144. Sonett (als von Elisabeth Vernon gesprochen)

Two loves I have of comfort and despair,
Which like two spirits do suggest me still:
The better angel is a man, right fair, (Southampton)
The worser spirit a woman, colour'd ill. (Lady Rich)
TO WIN ME SOON TO HELL, MY FEMALE EVIL
TEMPTETH MY BETTER ANGEL FROM MY SIDE,
AND WOULD CORRUPT MY SAINT TO BE A DEVIL,
WOOING HIS PURITY WITH HER FOUL PRIDE.
And whether that my angel be turn'd fiend,
Suspect I may, yet not directly tell;
But being both from me, both to each friend,
I GUESS ONE ANGEL IN ANOTHER'S HELL;
Yet this shall I ne'er know, but live in doubt,
Till my bad angel fire my good one out.

Dieses Sonett bezieht sich auf Elisabeth Vernon's Verdacht, ihr Geliebter Southampton möchte dem dämonischen Zauber der gemeinschaftlichen Freundin, Lady Rich, nicht widerstanden haben. Die Situation ist sehr klar und einfach und das sonst so mysteriöse Sonett wird, wenn wir diese drei Personen gelten lassen, ganz verständlich. Dasselbe gilt von Sonett 133 und 134, die Massey ebenfalls zur Southampton-Abtheilung herüber nimmt und von Elisabeth Vernon zu Lady Rich gesprochen sein läßt. Das Nähere darüber ist in der Erklärung zu meiner Uebersetzung der Sonette p. 22 zu finden; hier ist nur wichtig, daß die angesprochene Dame Zug für Zug der von Sidney geschilderten Stella, Lady Rich entspricht.

Damit wären wir mit der Untersuchung der Herbert-Sonette so ziemlich zu Ende.

Massey[1]) hält es nicht für unmöglich, daß Lord Herbert diesen Sonetten einige eigene Producte beigefügt habe und rechnet dazu namentlich No. 145, das aus nur vierfüßigen Versen besteht, und eine für Shakespeare unmögliche Leichtfertigkeit in der Aufhäufung von schlechten Reimen zeigt.

Sonett 145.

Those lips that Love's own hand did make,
Breath'd forth the sound that said, 'I hate',
To me that languish'd for her sake;
But when she saw my woeful state,
Straight in her heart did mercy come,
Chiding that tongue, that ever sweet
Was us'd in giving gentle doom,
And taught it thus anew to greet.
'I hate' she alter'd with an end,
That follow'd it as gentle day
Doth follow night, who, like a fiend,
From heaven to hell is flown away:
'I hate' from hate away she threw,
And sav'd my life, saying — 'not you'.

Ebenso hält Massey[2]) Herbert für den Verfasser von No. 151, das so gar nicht nach dem Geiste des Dichters ist, der die Sonette 129 und 146 schrieb. In No. 151 haben wir auch in der Zeile

'He is contented thy POOR *drudge to be'*

die Antithese zu *rich.*

Hören wir unseren Dichter selbst im

---

[1]) p. 342.
[2]) p. 433.

129. Sonett.

Th' expense of spirit in a waste of shame
Is lust in action; and till action, lust
Is perjur'd, murderous, bloody, full of blame,
Savage, extreme, rude, cruel, not to trust;
Enjoy'd no sooner but despised straight;
Past reason hunted, and no sooner had
Past reason hated, as a swallow'd bait
On purpose laid to make the taker mad;
Mad in pursuit and in possesssion so;
Had, having, and in quest to have, extreme;
A bliss in proof, — and prov'd, a very woe;
Before, a joy propos'd; behind, a dream.
All this the world well knows, yet none knows well
To shun the heaven that leads men to this hell.

Dieses an die Schlußzeilen des 2. unter Sidney's 'verschiedenen Sonetten':

'Longing to have, having no wit to wish,
To starving minds such is God Cupid's dish'

erinnernde Sonett ragt hoch über die anderen Sonette der Herbert-Abtheilung empor. Verspüren wir den ganz anderen Geist, der dieses Gedicht erfüllt? Wird uns nicht beim Lesen dieses Sonettes, als kämen wir nach mühsamer, pfadloser Wanderung durch Waldesdickicht auf eine lichte Höhe, wo uns freie Luft umweht und der Blick in weite Fernen dringt? Ich gestehe, dieses Gefühl der Erleichterung überkommt mich jedes Mal, wenn ich bei dem 129. und 146. Sonett anlange: Hier tönt die tiefe männliche Stimme Shakespeare's wieder nach den disharmonischen Lauten einer im Uebergange begriffenen Knabenkehle. Hier der starke Geist, das hohe, sittliche Gefühl, das scharfe philosophische Denken unseres Dichters; dort die Muse im Dienste eines unfertigen Mäcenas, nur gezwungen dem muthwilligen Spiele sich fügend, die Ironie aber zum zweischneidigen Schwerte gestaltend, das bald die trifft, die es treffen soll, und bald den, der es zu führen meint! Das 129. Sonett liest sich, als habe es der Dichter als ernsten Mahnruf in die verliebte Tändelei, mit der sich Herbert beschäftigte, geworfen. Wozu macht es aber die Kritik? Zum Seufzer im Katzenjammer!

Da sich Sonett 129 so sehr von den anderen Sonetten unterscheidet, hat es Massey mit Recht dem 146. zugesellt, um mit beiden die Herbert-Serie abzuschließen. Das 146. nimmt einen noch höheren Aufschwung:

Poor soul, the center of my sinful earth —
Fool'd by those rebel powers that thee array [1]),

[1]) Diese Zeile hiess ursprünglich (in Quarto) so:
My sinful earth these rebel powers that thee array'
Die Abänderung stammt von Malone.

Why dost thou pine within and suffer dearth,
Painting thy outward walls so costly-gay?
Why so large cost, having so short a lease,
Dost thou upon thy fading mansion spend?
Shall worms, inheritors of this excess,
Eat up thy charge? is this thy body's end?
Then, Soul, live thou upon thy servant's loss,
And let that pine to aggravate thy store;
Buy terms divine in selling hours of dross:
Within be fed, without be rich no more!
So shalt thou feed on Death, that feeds on Men,
And, Death once dead, there's no more dying then.

Dieses erhabene, wie eine Hymne tönende Gedicht (das der urtheilslose Herausgeber vor No. 151 bringt!) erinnert an das 6. Cap. des I. Römerbriefes, erinnert aber auch an Sidney. Sein letztes Sonett unter den 'verschiedenen' beginnt:

Leave me, o Love, which reachest but to dust,
And thou my mind aspire to higher things:
Grow RICH *in that which never taketh rust:*
What ever fades but fading pleasures brings.

was hinwieder sich wie eine Paraphrase des Bibelspruches: Matth. 6, 19 liest: 'Ihr sollt Euch nicht Schätze sammeln auf Erden, da sie die Motten und der Rost fressen.'

Kein Zweifel, hier spricht wieder unser Dichter aus eigener Seele, — ob aber auch zur eigenen Seele? — Das *Poor Soul* mit der späteren Antithesis *rich*, die ganze Beschreibung der '*outward walls so costly gay*', die '*fading mansion*', endlich das treffende doppelsinnige Wort '*without be rich* (*Rich*) *no more*!' — fürwahr das ganze Sonett erhält noch viel mehr Inhalt und Kraft, wenn man es als einen Zuruf an den glänzenden irdischen Stern, schon nicht mehr der 'Morgenstern' Sidney's, betrachtet, als wenn man sich darunter einen Monolog des schlichten Shakespeare vorstellen muß [1]). Zugleich erhöht es meine Bewunderung für den hohen sittlichen Charakter des Dichters, wenn ich ihn die ihm aufgedrungene unerquickliche und wenig ruhmvolle Aufgabe nicht erfüllen sehe, ohne daß er unter das Unkraut einige goldene Saatkörner gestreut, sich selbst zur Befreiung und Genugthuung, den Andern zum Nutzen.

Die zwei letzten Sonette, 153 und 154, die im richtigen Schäferstyle geschrieben sind, halte ich für ganz harmlose, an einem Badeorte in heiterer Gesellschaft verfaßte Gedichte, die recht wohl ein aufgegebenes Concetto zum Thema gehabt haben können [2]). Herbert mag sie veranlaßt

---

[1]) Auch Brown erkennt hier Lady Rich. S. p. 223 und 232.

[2]) Das 13. Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft bringt p. 158 die von dem Freiherrn v. Friesen und W. Hertzberg entdeckte Quelle zu diesen Sonetten.

haben, da sie sich später in seinem Besitz befanden, sodaß er sie Thorpe mit den anderen zum Drucke übergeben konnte. (Massey, suppl. p. 15, glaubt, No. 153 sei von Herbert, 154 von Shakespeare geschrieben, beide die gestellte Aufgabe: 'Cupidos Fackel und Lady Rich's Augen' im Wetteifer lösend.) Befand sich ja doch auch das längere Gedicht '*A lover's complaint*' dabei, das mit den Sonetten gar nichts zu thun hat! Alles dies spricht, ganz abgesehen von Fehlern, wie jene in der gerügten Zeile des 146. Sonettes, dafür, daß Shakespeare die Herausgabe der Sonette nicht selbst besorgte, daß er nie Correcturbogen sah, und daß der 'Beschaffer' derselben, 'Mr. W H.', William Herbert, allein die Verantwortlichkeit für Sonette trägt, von denen Shakespeare wenigstens einige wohl nie würde haben drucken lassen. Der Umstand, daß die Sonette einen Sonettenkranz darstellen, macht mir die Sache um so verdächtiger; denn dies wurde nur dadurch erreicht, daß der Herausgeber das Zwischenstück No. 126 zur ersten Abtheilung (14 × 9) und No. 145, das gar kein Sonett, zur zweiten Abtheilung von 28 Sonetten fügte. So erhielt er trotz der Unzusammengehörigkeit der verschiedenen Sonette ein Ganzes von 154 Sonetten (14 × 11) — einen Sonettenkranz, womit er den Lesern Sand in die Augen streute! Da kann denn recht gut Einiges hineingeschmuggelt worden sein, das gar nicht von Shakespeare herrührte.

Daß Herbert auch in den Besitz der Southampton-Sonette kam, erklärt Massey im Supplement p. 10 dadurch, daß Southampton ihm das Buch schenkte (Son. 122) worein sie (nach Son. 38 und 77) geschrieben wurden. Da die Sonette unter den '*private friends*' circulirten, kann Herbert auch Abschriften davon gehabt haben; jedenfalls konnte er leicht in den Besitz der Sonette gelangen. Bedeutungsvoll ist, daß in der Sonettensammlung die Sonette, mit Ausnahme von den zwei citirten, nicht aufgenommen sind, die im '*passionate pilgrim*' 1599 erschienen und auch die 14 anderen nicht, welche in den Dramen vorkommen. Das beweist, daß nicht Shakespeare's Sonette überhaupt gedruckt werden sollten, sondern daß eine eingeweihte Hand eben jene Sonette, welche, nicht für die Oeffentlichkeit bestimmt, unter den *private friends* circulirten, dem Verleger Thorpe besonders zuwies. Diesen dunkeln Vorgang durchdringen zu wollen, ist ein Bemühen, das uns auf dem Weg der bloßen Vermuthungen zu weit führen würde. Ich beschränke mich darauf, zu erwähnen, daß Massey p. 446 ff. und Suppl. p. 10 glaubt, Herbert habe von Southampton und Shakespeare eine gewisse Ermächtigung gehabt, die Southampton-Sonette veröffentlichen zu lassen, dann aber Shakespeare's Abwesenheit, (er war 1609 wahrscheinlich schon nicht mehr in London,) dazu benutzt, auch seine (die Herbert-) Sonette beizufügen und dem Verleger erlaubt, sich gegenüber Shakespeare durch die Wid-

mung zu schützen, in welcher er den Mr. W. H. als denjenigen nennt, der ihm die Sonette verschaffte. William Lord Herbert war damals schon Graf von Pembroke, aber da die Sonette dem William Herbert gegolten hatten, sollten sie auch seinen Namen tragen, freilich blos in Initialen, weil das große Publicum den Sachverhalt nicht zu kennen brauchte. Thomas Thorpe selbst unterzeichnet sich dann analog auch nur T. T. Dabei mag sich Pembroke einer Mittelsperson bedient haben; denn wenn er selbst den Druck überwacht hätte, würde bei seiner Vertrautheit mit dem Gegenstande eine Unordnung, wie sie jetzt in den Sonetten herrscht, nicht haben entstehen können. Festeren Boden gewinnen wir für diese Vermuthungen durch die Thatsache, daß Pembroke wirklich mit Thorpe Verkehr hatte; denn dieser widmete ihm (1610) die Folio-Uebersetzung der '*Augustine Civitatis Dei*' mit den Worten: '*To the Honourable Patron of Muses and Good Minds, Lord William, Earl of Pembroke*'. Wie Massey[1]) bemerkt, widmet hier Thorpe, wie bei den Sonetten, dem Grafen das Werk eines anderen Mannes und zeichnet sich auch hier mit der Chiffre Th. Th. statt seines vollen Namens.

Massey[2]) sagt: 'Herbert war ein Freund des Dichters, der genug Interesse für die Sonette fühlte und genug dabei betheiligt war, um sie zu sammeln, genug Grund hatte, seinen Titel in der Widmung verhüllen zu lassen und genug Macht, um Thorpe zu schützen: denn letzterer durfte nicht wagen, eines anderen Mannes Werk zu drucken, ohne eine gewisse Garantie zu haben.' Schon 1592 war Shakespeare's Ansehen so, daß, wie früher angeführt, Chettle sich sehr beeilte, sich für die Veröffentlichung von Greene's Pamphlet zu entschuldigen. 'Auch lernen wir von Heywood, daß Shakespeare es Jaggard sehr übel nahm, daß dieser 1599 einige Gedichte, worunter mehrere Sonette, auffischte und sich des Poeten Namen bediente, was aussah, als hätte der Dichter das Geheimniß seiner '*private friends*' verletzt und die zwei Sonette 138 und 144 zum Drucke gegeben. Shakespeare's Aerger war so groß und er gab ihm so starken Ausdruck, daß Jaggard bei der nächsten Auflage das ursprüngliche Titelblatt änderte'.[3])

Die Veröffentlichung der Sonette geschah, als Shakespeare auf der Höhe seines Ansehens stand — um wie viel mehr bedurfte da Thorpe des Schutzes für sein so gewagtes Unternehmen! Deshalb auch die bekannte gedrechselte Widmung.

Shakespeare wird von der Veröffentlichung der Sonette nicht gerade

[1]) Suppl. p. 32.
[2]) ebenda.
[3]) ebenda.

erbaut gewesen sein und er mag sich bei Freunden darüber geäußert haben, z. B. bei Ben Jonson[1]). George Wither, der um jene Zeit nach London kam, veröffentlichte satyrische Gedichte, welche er so sich selbst widmete: *'G W wisheth himself all happiness'* — eine offenbare Verspottung von Thorpe's Widmung der Sonette, in welcher Lord Herbert, da er die Widmung guthieß, eigentlich sich selber *'all happiness'* wünschte. Wither mag etwas von der Geschichte der Sonette gehört und den Grafen für die Widmung verantwortlich gehalten haben; daher der Hieb. Daß Wither in gewisse Beziehung zu den *'private friends'* trat, geht schon daraus hervor, daß er dem Grafen Southampton und Grafen Pembroke je ein Sonett widmete.

Auch Ben Jonson scheint auf Thorpe's Widmung anzuspielen und zugleich William Herbert als denjenigen zu bezeichnen, dem sie galt. In der Widmung seiner Epigramme an den Grafen von Pembroke sagt er: *'While you cannot change your merit, I dare not change your title: — under which name I here offer to your Lordship the ripest of my studies, my Epigrams; which, though they carry danger in the sound, do not therefore* SEEK YOUR SHELTER; *for when I made them I had nothing in my conscience, to expressing of which* I DID NEED A CYPHER'.[2])

Das verräth doch deutlich, daß des Grafen Namen in einer früheren Widmung geändert worden war und zwar in eine Chiffre. Wie Massey glaubt, wollte Ben Jonson damit auf Wither's Widmung antworten und die Veröffentlichung und Widmung der Sonette auf Thorpe's Schultern wälzen. Thorpe war es, der des Schutzes bedurfte und des Grafen und seinen eigenen Namen durch eine Chiffre ausdrückte. Ob es Jonson damit ehrlich meinte, ist eine andere Frage.

Indem ich, am Schlusse meiner Untersuchung der Herbert-Sonette angelangt, deren Ergebnisse überblicke, gestehe ich, daß ich mich nicht getraue, über den eigentlichen Zweck der Sonette ein positives Urtheil abzugeben, d. h. ich vermag nicht zu entscheiden, ob die Sonette nur als Parodie auf Sidney's Sonette geschrieben, oder ob sie wirklich durch eine Leidenschaft des jungen William Lord Herbert zu Lady Rich veranlaßt wurden. Wie ich früher sagte, konnte recht gut Beides neben einander der Fall sein. War Herbert in einer solchen Leidenschaft befangen (was uns jetzt wohl nicht mehr unglaublich erscheint, wenn es auch zufällig nicht geschichtlich verbürgt ist) und drängte er Shakespeare,

---

[1]) Massey Suppl. p. 34 für dieses und alles Folgende, ebenso *Brown on Shakespeare's Sonnets* p. 11.

[2]) ebenda p. 35.

sie zu besingen, so haben wir gesehen, daß es nicht zum Zwecke der Liebeswerbung geschah, daß sich Shakespeare nicht zum dichterischen Kuppler erniedrigte, sondern daß vielmehr eine Befreiung durch die Poesie, vielleicht auch eine Art Rache an Lady Rich für Sidney beabsichtigt war. Auf der anderen Seite aber könnte auch schon der fünfte Gesang aus Sidney's 'Astrophel und Stella' allein Herbert und Shakespeare die Idee eingegeben haben, die darin ausgesprochenen Drohungen Sidney's weiter auszuführen und zwar durch den Mund eines in Lady Rich toll verliebten, unreifen Jünglings, was prächtige Gelegenheit bot, Sidney's beklagenswerthe Schwäche zu persifliren; denn in Astrophel und Stella erscheint er ja vielmehr als ein verliebter Knabe, denn als ernster Mann. Für die dichterische Conception würde mir dies vollkommen genügen; ja ich könnte sogar glauben, Shakespeare's Sonette der zweiten Abtheilung seien bloße objective Ausarbeitungen von Ideen, die er aus Sidney schöpfte — wenn nicht, wie schon hervorgehoben, alles, was in dieser zweiten Abtheilung an Sidney erinnert, sich direct auf dessen Stella = Lady Rich bezöge! Deshalb neige ich mehr zur anderen Ansicht und kann mich des Gedankens nicht erwehren, daß eben doch eine wirkliche Leidenschaft Herbert's für Lady Rich ihn zunächst getrieben habe, Shakespeare zum Schreiben dieser Sonette zu veranlassen.

Als wirkliche Ergebnisse unserer Untersuchung aber glaube ich aufstellen zu dürfen, daß die zweite Abtheilung der Shakespeare-Sonette, gerade wie ein Theil der ersten Abtheilung, ihre Hauptanregung aus Philipp Sidney's Gedichten empfangen habe; daß sie vom Dichter für William Lord Herbert, späteren Grafen von Pembroke, geschrieben wurde und daß die berühmte schwarze Schöne der Sonette nicht eine widerliche, zigeunerhafte, übelduftende Maitresse des großen Dichters war, sondern der strahlendste Stern zweier Höfe, Philipp Sidney's unsterbliche Stella, die vielbesungene, vielgeliebte Lady Rich.

Hier höre ich die anscheinend schlagende Einwendung: wie kommt es, daß man erst heute dieses 250 Jahre alte Geheimniß der Sonette enträthselt haben will? Obgleich diese Frage eigentlich nicht nur an Massey's, sondern an alle anderen zur Erklärung der Sonette aufgestellten Theorien zu richten wäre, will ich von unserem Standpunkte aus eine Antwort versuchen.

Wie wir von Meres wissen, waren Shakespeare's Sonette nicht für das große Publicum geschrieben, sondern für die vertrauten Freunde; dabei verhüllte der Dichter aber sein Thema und gab diese Sonette namen- und fast durchgehends geschlechtslos hinaus. Dies verräth eine besondere Absicht, denn es war dem Wesen der Sonettendichtung entgegen. Diese zuerst von Surrey und Wyatt aus Italien nach England

verpflanzte Blüthe höfischer und modischer Kunstpoesie'[1]) war für die 'literarischen Feinschmecker' bestimmt, und ihr Thema war 'feine Galanterie, sinnreich in allen denkbaren Modulationen variirt. Der Dichter selbst aber identificirte sich ohne Weiteres mit dem bald glücklich, bald unglücklich Liebenden — — — einer Dame gegenüber, die unter fingirtem Namen freilich erschien, die aber doch in manchen Fällen von den Zeitgenossen auf irgend eine bekannte hervorragende Persönlichkeit gedeutet wurde und auch nach der Absicht des Dichters so gedeutet werden sollte.' Die Sonettendichtung stellte sich aber auch noch andere Aufgaben: der Dichter gab seine Erzeugnisse heraus, um seinen Witz, seinen Tiefsinn, seine noch nicht dagewesenen *Concetti* bewundern zu lassen; oft barg sich unter dem Namen, den er besang, gar kein Wesen von Fleisch und Blut, sondern eine abstracte Idee, ein philosophisches Problem. Das alles trifft bei Shakespeare's Sonetten nicht zu; sie tragen den Stempel von Gelegenheitsgedichten, sind an verschiedene Personen gerichtet, von verschiedenen Personen gesprochen und bergen ein Geheimniß, das eben nicht offenbar werden sollte. Er hatte sich nicht ein Thema ausgeklügelt, womit er seine Vorgänger in den Schatten stellen wollte; er beabsichtigte weder eine fingirte Liebe zu besingen, noch ein tiefsinniges Problem zu lösen. Hätte er z. B., wie Simpson[2]) meint, die Liebe nach dem *Codex amoris* in so und so viel analogen Capiteln philosophisch beleuchten wollen, so hätte er es gewiß so deutlich gethan, daß es seine Zeitgenossen auch merkten, hätte den Sonetten eine der üblichen erklärenden Ueberschriften gegeben und hätte sie selbst veröffentlicht. Der große Dichter der Realität unterschied sich aber auch hierin von seinen Collegen: er focht nicht mit Windmühlen, sondern sprach nur aus, was ihm das Herz bewegte — und das, glaube ich, sind wir besser im Stande zu verstehen als seine Zeitgenossen! Während die intimen Freunde, Southampton und sein Kreis, wußten, was Shakespeare eigentlich besang, sahen die Fernerstehenden in den Sonetten Gedichte über Freundschaft und Liebe, lasen *Concetti* heraus, wie sie's gewohnt waren und bedauerten dabei wohl nur, daß der Dichter die Sache nicht ganz kunstgerecht angefaßt, und versäumt hatte, eine nebelhafte aber unvergleichliche Laura, Celia, Delia, Licia oder Geraldine an die Spitze zu stellen. Dieser Mangel war freilich kein kleiner, er gab den Sonetten etwas Unfertiges und machte, daß sie nicht ganz auf der Höhe der Zeit standen und nicht allgemein gewürdigt wurden. Es ist gewiß, daß sie nicht den Erfolg der lyrisch-epischen Gedichte errangen, die viele und

---

[1]) Delius, Shakespeare Jahrbuch, I. B. Ueber Sh. Sonette.

[2]) *Philosophy of Shakespeare's Sonnets, by Richard Simpson,* London 1868.

rasch sich folgende Auflagen erlebten, während die zweite Auflage der Sonette erst 1640, also nach 31 Jahren, gedruckt wurde, zugleich die letzte im 17. Jahrhundert! Sogar die kleine von Jaggard herausgegebene Sammlung von Gedichten Shakespeare's '*the Passionate Pilgrim*' ergab in 13 Jahren drei Auflagen. Diese Vernachlässigung der Sonette ist doch gewiß ein Beweis dafür, daß sie den Voraussetzungen, mit welchen man damals Sonette zu lesen pflegte, nicht ganz entsprachen und daß man sie deßhalb nicht völlig verstand. Versuchte doch schon der Herausgeber der zweiten Ausgabe eine neue Anordnung und eine Erklärung der Sonette und zwar — und das ist charakteristisch — ganz im Einklange mit dem herkömmlichen Begriffe der Sonettendichtung: er gibt den Sonetten Titel wie: 'An seine spröde Geliebte'; 'Entschuldigung eines Liebenden für seine lange Abwesenheit'; 'Ueber den Empfang eines Notizbuches von seiner Geliebten' und überschreibt die Gruppen, in welche er die Sonette eintheilte, mit 'Preis der Schönheit'; 'Der Liebe Grausamkeit' u. s. w. Von autobiographischen Bekenntnissen, von der alleinigen Vergötterung eines schönen Jünglings hat dieser Herausgeber vierundzwanzig Jahre nach Shakespeare's Tode keine Ahnung, wohl aber fühlte er das 'ewig Weibliche' heraus, das in gewissen Sonetten wohnt, und wies sie einem Weibe zu. Wie Massey [1]) bemerkt, zeigt diese Veröffentlichung der Sonette als Gedichte über verschiedene Gegenstände einigermaßen, wie die Leser seiner Zeit sie betrachteten. Allerdings scheinen zwei oft citirte Stellen in Ben Jonson's Werken anzudeuten, daß eine unserem Dichter noch näher liegende Zeit seine Sonette im trübsten Lichte der persönlichen Theorie erblickte; ich bin aber überzeugt, daß nur der Neid und absichtliches böswilliges Mißverstehen die Aeußerungen hervorrief, und bewundere die Unbefangenheit der Kritik nicht, die immer wieder aus dem Schutte der Vergangenheit hervorgräbt, was des Dichters Bild beflecken kann.

Die erste Anspielung auf Shakespeare's Sonette soll in Ben Jonson's 1609 geschriebenem und gedrucktem Stücke '*Epicoene, or the Silent Woman*' enthalten sein [2]), wo gewissen Versen, welche Sir John Daw an den in Weiberkleidern steckenden Knaben Epicoene richtet, unter Beziehung auf das Stichwort *increase* (s. 1. Sonett Shakespeare's: '*From fairest creatures we desire increase*') der Titel: '*A Ballad or Madrigal 'of procreation*'' gegeben wird. Elze [3]) hält die Gründe, welche Henry Brown für diese seine Entdeckung anführt, 'für nichts weniger als stich-

[1]) Massey l. c. p. 3.
[2]) Henry Brown l. c. p. 17.
[3]) Elze, William Shakespeare, p. 188.

haltig'. Sei dem wie ihm wolle, es ist jedenfalls ein unschuldiger und schwacher Witz, der nur von Ben Jonson's Sucht, Shakespeare eins anzuhängen zeugt; denn Jonson mußte recht wohl wissen, woher Shakespeare diese Vermehrungs-Argumente seiner ersten Sonette genommen hatte (aus Sidney!). Die zweite Anspielung enthält Ben Jonson's '*Bartholomew Fair*', wo er die in den Sonetten liegen sollende 'Freundschaftsgeschichte mit der Verführung der Geliebten durch den Freund und der darauf folgenden Versöhnung' [1]), durch ein Puppenspiel verspottet. Auch diese Anzüglichkeit steht nicht auf den festesten Füßen, denn es ist nicht ausgemacht, ob sie sich wirklich auf Shakespeare's Sonette oder auf Lily's 'Euphues', der die gleiche Geschichte enthält, bezieht. Angenommen — was also nicht bewiesen ist — es sei hier Shakespeare gemeint, so vermag ich in diesem Hiebe Ben Jonson's doch weiter nichts zu sehen, als ein absichtliches oder unabsichtliches Mißverstehen der Sonette unseres Dichters; keinesfalls aber kann dieses hämische und zweideutige Urtheil des Gegners Shakespeare's für den Inhalt der Sonette maßgebend sein, d. h. den Schluß rechtfertigen, Shakespeare's Sonette verdankten ihr Dasein wirklich einer so unwürdigen Freundschaftsgeschichte. Die Kritik, welche die dunklen Punkte mit Vorliebe zu registriren scheint, hätte sich doch fragen sollen, ob Shakespeare nicht vielleicht zu Lebzeiten schon mißverstanden worden sei, und sie hätte sich diese Frage bejahen können. Der Herausgeber der zweiten Auflage von Shakespeare's Sonetten, John Benson [2]) — sagt in seinem Vorworte zu denselben:

'Ich wage, mit Vergunst, Euch hier einige ausgezeichnete und süßgedichtete Verse William Shakespeare's vorzulegen, die an sich jene Reinheit tragen, welche der Verfasser selbst, als er noch lebte, betheuerte.' [3])

Shakespeare war also genöthigt gewesen, sich gegen falsche Auslegungen seiner Sonette zu vertheidigen; er hatte ihre Reinheit, vielleicht gerade einem Ben Jonson gegenüber, betheuern müssen. Bedarf es nun noch eines Beweises, daß die Zeitgenossen des Dichters seine Sonette mißverstanden? Auch John Benson verstand sie nicht, wie aus seiner Anordnung der zweiten Auflage hervorgeht (die ursprüngliche Widmung an den 'Mr. W. H.' ließ er einfach weg, wohl weil er in ihr nur ein Machwerk des ersten Verlegers, Thomas Thorpe, erkannte). Warum aber beschränkte sich Shakespeare darauf, die Reinheit seiner Sonette zu be-

[1]) Vergleiche Elze l. c. p. 499, Henry Brown l. c. p. 18.

[2]) Man unterscheide den Dichter Ben Jonson und den Verleger John Benson!

[3]) Henry Brown l. c. p. 26.

theuern, und machte nicht allen Mißdeutungen und Verdrehungen durch eine bündige Aufklärung über ihren Inhalt ein Ende? Ich denke mir, weil der eigentliche Inhalt (der ersten Abtheilung) ein Geheimniß war, das er nicht verrathen durfte — die Liebesgeschichte Southampton's, des Freundes und Gönners.

Ist es denn aber so verwunderlich, daß die wenigen Eingeweihten das Geheimniß der Sonette nicht der Nachwelt überlieferten? Daß sie nicht an die Literarhistoriker nach 250 Jahren dachten, dürfen wir ihnen nicht übel nehmen, und ebenso wenig, daß sie diese Tagesproducte nicht in's Archiv legten. Es wurde ihnen kaum die Wichtigkeit beigemessen, die sie für uns erlangt haben. Sonette waren so gewöhnlich — wer machte keine? Sammelte endlich ein Enthusiast, ein Verehrer des Dichters, sei es nun Pembroke oder ein Anderer, die zerstreuten Blätter und übergab sie ohne Wissen des Verfassers einem Drucker, so war es selbstverständlich, daß er ihm das ihnen zu Grunde liegende Geheimniß, vorausgesetzt, daß er es selber kannte oder ein solches überhaupt vermuthete, schon des Dichters wegen nicht verrieth. Und daß so das Geheimniß mit den wenigen Wissenden begraben wurde, ist ein ganz natürlicher Vorgang. Ging doch der ganze Shakespeare in der Finsterniß des Puritanismus und der darauf hereinbrechenden Sündfluth der Restauration für ein Jahrhundert verloren, bis ihn ein Garrick seinem Vaterlande gleichsam wieder entdeckte. Wie aber erst die deutsche Aesthetik das Verständniß des großen Dichters uns und seinem Volke erschlossen, wie erst die neuere Zeit ihn sich zu eigen gemacht, so daß er vielmehr unser Dichter ist, als der seiner Zeit, so dürfen wir auch annehmen, daß wir seine Sonette mit unbefangeneren Augen ansehen und besser verstehen als seine Zeit, deren Producte in dieser Richtung wir heute kaum noch genießbar finden, während Shakespeare's Sonette uns ewig jung und unvergänglich schön erscheinen.

Brooke's episches und Shakespeare's dramatisches Gedicht von Romeo and Juliet.

Von

Nicolaus Delius.

Als Beiträge zu unserer Kenntniß der dramatischen Kunst Shakespeare's habe ich in diesem Jahrbuche bereits drei Abhandlungen geliefert, die in eingehender Analyse das Verhältniß dreier Shakespeare'scher Dramen zu ihren Quellen erläutern sollten: 'As You like It' (Jahrbuch 1871), 'Coriolanus' (Jahrbuch 1876) und 'Winter's Tale' (Jahrbuch 1880). Zu diesen früheren Beiträgen kommt nun ein vierter, der die weniger complicirte, aber darum nicht minder interessante, Frage behandelt, in welcher Weise unser Dichter den ihm vorliegenden Stoff zu seiner berühmten Jugend- und Liebes-Tragödie erfaßt und durchgeführt hat.

Zur allgemeinen Orientirung setze ich zunächst einen Passus aus der Einleitung zu Romeo and Juliet in meiner Shakespeareausgabe hierher, zugleich als vorläufige Erklärung, weshalb in der folgenden Abhandlung lediglich auf Brooke's Gedicht und nicht auf andere, wirkliche oder angebliche, Quellen Bezug genommen ist.

'Als Quellen benutzte Shakespeare zwei Werke, die, obgleich in verschiedener Form abgefaßt, doch wiederum ihren Stoff einer gemeinsamen Quelle, einer italienischen Novelle des Bandello, entlehnt hatten: ein im Jahre 1562 erschienenes episches Gedicht von Arthur Brooke: *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet, written first in Italian by Bandell, and nowe in Englishe by Ar. Br.*, und eine Novelle in der von Shakespeare mehrfach benutzten Sammlung *The Palace of Pleasure* von Paynter: *The goodly history of the true and constant love betweene Rhomeo and Julietta.* Paynter verdankte diesen Stoff nicht unmittelbar

dem italienischen Original, sondern einer, auch von Brooke benutzten, französischen Bearbeitung in Boisteau's *Histoires Tragiques*. Der zweite Band des *Palace of Pleasure* erschien im Jahre 1567 und die 25. Novelle desselben hat folgende Ueberschrift: *The goodly hystory of the true and constant love betweene Rhomeo and Julietta, the one of whom died of poyson, and the other of sorrow, and hevinesse: wherein be comprysed many adventures of love and other devises touchinge the same.* — Shakespeare hat sich näher dem Gedicht A. Brooke's angeschlossen, als der Novelle Paynter's, obwohl kein Zweifel sein kann, daß auch diese ihm vorlag. — Schon das von Brooke vorangeschickte Argument zeigt in Umrissen, wie genau Shakespeare seinem epischen Vorgänger gefolgt ist. Es lautet folgendermaßen:

Love hath inflamed twayne by sodayn sight,
And both do graunt the thing that both desyre;
They wed in shrift by counsell of a frier;
Yong Romeus clymes fayre Juliets bower by night.
Three monthes he doth enioy his cheefe delight:
By Tybalt's rage, provoked unto yre,
He payeth death to Tybalt for his hyre.
A banisht man, he scapes by secret flight:
New mariage is offred to his wyfe:
She drinkes a drinke that seemes to reve her breath;
They bury her, that sleping yet hath lyfe.
Her husband heares the tydinges of her death;
He drinkes his bane; and she, with Romeus knyfe,
When she awakes, her selfe (alas) she sleath.' —

Diese versificirte Inhaltsanzeige des Brooke'schen Gedichtes kann auch als Inhaltsanzeige des Shakespeare'schen Dramas gelten. Ein kurz zusammengefaßtes Scenarium des letzteren würde kaum anders lauten können. Zwar hat unser Dichter, wie sich im Verlaufe der Analyse herausstellen wird, einige Personen hinzugefügt, die bei Brooke nicht vorkommen, und dieselben in die dramatische Handlung eingreifen lassen, aber an dem Gange der Handlung, wie er ihn von Brooke vorgezeichnet fand, hat er doch Nichts ändern mögen, vielmehr denselben von Anfang bis zu Ende treu innegehalten, abgesehen von einigen Umstellungen, die er im Interesse der dramatischen Folgerichtigkeit für nöthig erachtete. Die hier von unserem Dichter befolgte Methode eines unbedingten Anschlusses an seine Quelle steht nun in der Shakespeare'schen Dramatik als ein ganz vereinzelter Fall da. In allen übrigen Fällen hat er, bei aller scheinbaren Anlehnung an den jeweilig vorliegenden novellistischen oder historischen Stoff und bei aller sorgfältigen Verwerthung der Einzelnheiten desselben, im Wesentlichen doch seinen eigenen Weg einge-

schlagen und sich manche tief eindringende Aenderungen und Abweichungen erlaubt. Als Belege zu dieser Behauptung dürfen wir auf die vorher erwähnten drei Abhandlungen des Jahrbuchs verweisen.

Den Grund dieser exceptionellen Stellung Shakespeare's zu seiner Quelle in *Romeo and Juliet* suchen wir in seinem jugendlichen Alter zur Zeit der Abfassung seines Dramas. Wenn wir den *Titus Andronicus* abrechnen, der uns den jungen noch unselbständig in die Fußtapfen seiner Vorgänger und Rivalen tretenden Dichter zeigt, so war *Romeo and Juliet* sein erster selbständiger Versuch auf dem Gebiete der Tragik, die erste Offenbarung gleichsam seines dramatischen Genius. Wohl mochte er da bei seinem neuen Wagniß, dessen Erfolg ihm noch unsicher scheinen konnte, sich nach einer Stütze und einem Halt umsehen in dem engen Anschluß an ein Werk, das sich längst bei den Zeitgenossen einer großen Autorität erfreute. Und daß diese Autorität des Brooke'schen Gedichtes auch in Shakespeare's Augen eine vollgültige war, das wird nicht bloß durch die Identität des Scenariums in beiden Behandlungen desselben Stoffes bezeugt, sondern auch durch die so reichliche Anwendung Brooke'scher Tropen, Phrasen, ganzer Sätze und einzelner prägnanter Wörter, die uns überall in dem Drama begegnen. Shakespeare muß, das erkennen wir deutlich, das Brooke'sche Gedicht mit Liebe und Sorgfalt zum Gegenstande eines eingehenden Studiums gemacht haben, ehe er seine Tragödie entwarf. Auf diese theilweise wörtliche Uebereinstimmung beider Dichter ist in den größeren Shakespeare-Ausgaben sowohl durch Citate längerer Parallelstellen, wie durch Anführung kürzerer Redewendungen so oft hingewiesen worden, daß ich mir eine Wiederholung solcher Anführungen füglich ersparen darf in einer Abhandlung, welche das Verhältniß des Dramas zum Gedicht nach anderen Seiten hin zu beleuchten hat. Hier handelt es sich darum nachzuweisen, wie Shakespeare trotz dieses engen Anschlusses an seine Vorlage doch seine völlige Selbständigkeit da gewahrt hat, wo sie erforderlich war, da nämlich, wo es galt, aus einem epischen Gedicht voll ermüdender Weitschweifigkeit und pedantischer Lehrhaftigkeit ein regelrechtes Drama voll lebendiger Handlung und packender Darstellung, voll Glut der Leidenschaft und voll scharfer Charakteristik der Personen herzustellen. Zu diesem Zwecke hatte der Dramatiker zunächst einen ganz anderen Ton im weitesten Wortsinne anzuschlagen als sein epischer Vorgänger. Aeußerlich betrachtet mußten Brooke's paarweise gereimte, abwechselnd sechs- und siebenfüßige Langzeilen vertauscht werden mit dem Blankvers, der den Reim nur an Scenenabschlüssen und an einigen lyrisch gehobenen Stellen zuließ. Aber auch der Erzählungsform seines Vorgängers hat Shakespeare sich vollständig entäußert, bis auf wenige Partien, wo der Fall einer Bericht-

erstattung darauf hinführte. Solche sind z. B. (A. 3, Sc. 1) Benvolio's Rechenschaftsbericht über die blutigen Händel, die soeben vor den Augen der Zuschauer vor sich gegangen waren, und das Bekenntniß des Mönches zum Schluß des Dramas, eine Recapitulation aller Ereignisse, die sich in den fünf Akten abgespielt hatten. Wir dürfen wohl annehmen, daß Shakespeare bei reiferer Kunstvollendung diese lästigen Wiederholungen des Geschehenen zu vermeiden gewußt hätte.

Wie unser Dichter den bei Brooke häufig sehr schleppenden, durch lange moralisirende Excurse unterbrochenen, Gang der Handlung zu beschleunigen und die Fäden desselben enger zu verknüpfen verstanden hat, das wird am deutlichsten aus der nachfolgenden vergleichenden Analyse erhellen. Hier mag nur noch auf die Vertiefung der Charaktere als der entsprechenden Träger der Handlung hingewiesen werden, oder um es richtiger zu bezeichnen, auf die Neuschöpfung der Charaktere von Seiten unseres Dichters. Sein Vorgänger hatte ihm in dieser Beziehung wenig oder gar nicht vorgearbeitet. Zwar gefällt sich Brooke in einer möglichst detaillirten Ausmalung der jedesmaligen Situation und in der Ausstattung seiner Personen mit ausführlichen Reden. Aber mit der ersteren hat er eben so wenig für den Leser die augenfällige Anschaulichkeit der Scenen erreicht, die Shakespeare zu schaffen, wie mit den letzteren die Charakteristik gefördert, die unser Dichter selbständig zu begründen hatte. Brooke's Gestalten sind bei aller breiten Geschwätzigkeit, an der sie laboriren, bloße Marionetten, die erst Shakespeare in lebende Wesen von Fleisch und Blut zu verwandeln hatte. So wenig in Brooke's Gedicht, bei allen sichtlichen Bemühungen zu rühren und zu erschüttern, ein tragisches Pathos zu Tage tritt, so wenig gelingt ihm andererseits der schwache Anlauf zum Humor, den er gelegentlich versucht. Die frivole Lüsternheit der Amme, als Trägerin der niedern Komik, wirkt da, wo sie sporadisch bei Brooke sich zur Unzeit hervorwagt, eher abstoßend als belustigend, und von dem höhern Humor, dessen Repräsentant Shakespeare's Mercutio ist, findet sich bei Brooke ohnehin keine Spur. Auf das Gebiet der feinen, scherzhaft witzigen, höfischen Conversationssprache, von der unser Dichter in dem Verkehre Romeo's und seiner Freunde einen so reichlichen Gebrauch macht, hat sich Brooke nie begeben, und die Wortspiele und Antithesen, mit denen Shakespeare fast unterschiedlos alle Partien seines Dramas, die tragischen wie die komischen, ausstattet, finden in Brooke's trockener pedantischer Redeweise nirgendwo ihr Vorbild. Wenn in dem ersten Akte des Shakespeare'schen Dramas stellenweise die Lyrik zur Beeinträchtigung der Dramatik zu stark vorklingt, so ist das lediglich eine Eigenart unseres jugendlichen Dichters, und in keiner Weise dem Brooke'schen Gedichte

nachgeahmt: denn in diesem ist auch der höchste Affect oder die dafür eintretende Rhetorik von jedem lyrischen Anklange frei geblieben.

Nachdem wir nun in den hiermit abschließenden Präliminarien das Verhältniß des Brooke'schen Gedichtes zum Shakespeare'schen Drama im Allgemeinen allseitig festgestellt zu haben glauben, gehen wir zu unserer speciellen Aufgabe, zu einer vergleichenden Analyse beider Werke über.

Wir beginnen diese Analyse mit dem Prolog, den Shakespeare für die scenische Aufführung seines Dramas zunächst schrieb, den die Schauspieler aber bei den späteren Darstellungen wegließen, wie das Fehlen desselben in der Folioausgabe deutlich bezeugt. Vielleicht hätte der Dichter selbst ihn als eine durchaus überflüssige Zuthat erspart, wenn er nicht bei Brooke das Vorbild dazu in dem 'Argument' gefunden hätte, welches dieser seinem Gedichte vorangesetzt hatte. Auch die Sonettenform, in welcher Shakespeare, abweichend von sonstigen Prologen, die uns in seinen Dramen begegnen, diesen Prolog verfaßt hat, mag nicht allein auf den Umstand zurückzuführen sein, daß *Romeo and Juliet* gerade in die Blüthezeit der Sonettendichtung unseres Dichters fällt, deren lyrischer Einfluß auch so manche Spuren in dieser Jugendtragödie Shakespeare's zurückgelassen hat. Nicht minder mag Brooke's Beispiel, sein in der Gestalt eines, und zwar streng nach italienischer Versregel gebildeten, Sonettes verfaßtes 'Argument' dabei mit eingewirkt haben. Was aber dessen Inhalt anbetrifft, so konnte darin der Dramatiker dem Epiker nicht wohl durchgängig nachfolgen. Er durfte nicht alle Einzelnheiten der von ihm zu dramatisirenden Fabel im Voraus ausplaudern, wie Brooke für seinen Zweck allerdings dazu berechtigt war. Nur allgemeine Andeutungen zur Orientirung der Zuschauer über die Localität und die Vorgeschichte des Dramas, die in Brooke's Argument fehlen, gestattet er sich und schließt dann mit einer Captatio Benevolentiae, wie die Theaterconvenienz sie mit sich brachte, und wie Shakespeare sie bei diesem seinem ersten selbständigen tragischen Versuche ganz besonders erforderlich erachten mochte.

Brooke leitet nun sein Gedicht mit einer Schilderung der Herrlichkeiten Verona's zur Zeit des Prinzen Escalus ein und geht dann nach einer Anrufung der Musen und der Parzen zu einem Bericht über von dem ererbten Familienhader der Capulets und Montagues und von dem vergeblichen Bemühen des Fürsten, diese für seine Stadt verderblichen Feindseligkeiten beizulegen. Im Verhältniß zu seiner sonstigen Weitschweifigkeit faßt sich Brooke in dieser einleitenden Partie auffallend kurz. Offenbar drängt es ihn, möglichst rasch zu dem Helden seines Gedichtes zu gelangen, und Romeo's vergebliche Liebeswerbung um die spröde Schöne,

deren Namen verschwiegen wird, rührend und beweglich zu schildern. Ueberhaupt nehmen durch das ganze Gedicht Brooke's die Schicksale des Liebespaares Romeo und Juliet eine so dominirende Stellung ein, daß davor die Umstände, aus denen diese Schicksale doch erwachsen, ihre Umgebungen, völlig zurücktreten. Anders führt uns Shakespeare auf den Boden seiner Handlung. Der verhängnißvolle Familienhader wird uns nicht bloß flüchtig angedeutet, sondern von vornherein plastisch vorgeführt, in künstlerischer Steigerung, deren einzelne Abstufungen nicht aus dem Gedichte zu entnehmen waren. Zuerst die Händel der Diener beider feindlichen Geschlechter, an denen sich dann die Höhergestellten, Benvolio als Friedensstifter, Tybalt als leidenschaftlicher Parteigänger, betheiligen. In das Handgemenge mischen sich ferner andere Anhänger beider Häuser, die Bürger von Verona und die Häupter der beiden Familien Capulet und Montague mit ihren Frauen, bis die Dazwischenkunft des Fürsten Escalus für den Augenblick dem wüsten Auflauf und Straßenkampf ein Ende macht. Abgesehen von diesem letzten Zuge, den unser Dichter, wie wir sahen, bei Brooke angedeutet fand, gehört alles Uebrige in dem ersten Theile der Eingangsscene der ausschließlichen Erfindung Shakespeare's an. Auch der für die Entwickelung der Handlung weiterhin so bedeutsame Gegensatz zwischen dem milden Benvolio und dem wilden Tybalt ist Shakespeare's ursprüngliche Schöpfung. Benvolio kommt bei Brooke gar nicht vor, und Tybalt erscheint bei ihm erst in dem späteren Handgemenge und in dem Zweikampfe, der Romeo's Verbannung zur Folge hat. — Brooke's Erzählung von Romeo's verliebter Melancholie bildet sodann die Grundlage des Gesprächs zwischen Romeo's Eltern und dem theilnehmenden Freunde Benvolio bei Shakespeare, und gewinnt erst so dramatisches Leben und greifbare Anschaulichkeit, die uns auf die Erscheinung Romeo's selber vorbereitet. Benvolio's freundschaftliche Straf- und Mahnreden an Romeo fand unser Dichter vorgebildet in ähnlichen, die Brooke einem namenlosen älteren Freunde des unglücklich Verliebten in den Mund legt, aber der Contrast zwischen dem halb scherzhaft witzelnden, wortspielenden Dialoge Shakespeare's und dem pedantisch ausgesponnenen Monologe Brooke's bietet zu Vergleichspunkten im Einzelnen kaum einen Anhalt. Auch das Resultat dieser Unterredungen ist verschieden: Brooke's Romeo geht bereitwillig auf die Aufforderung seines Vertrauten ein, sich unter den Schönen Verona's umzusehen, um seine gegenwärtige hoffnungslose Liebe zu vergessen, während Shakespeare's Romeo von solchem Vorschlage Benvolio's Nichts wissen will.

Wie unser Dichter, seiner dramatischen Kunst entsprechend, Personen, die später in bedeutsamer Weise in die Handlung eingreifen

sollen, den Zuschauern zeitig vorführt, sahen wir eben an Tybalt, und haben nun ein zweites Beispiel an dem Grafen Paris, dessen Werbung um Juliet schon hier (A. 1, Sc. 2) begonnen hat, während Brooke diesen Freier erst nach Romeo's Verbannung auftreten läßt. Der alte Capulet verbindet mit der freundlichen Aufnahme dieser Werbung des Grafen zugleich eine Einladung zu dem Feste, das er an dem Abend des Tages geben will, und damit kehrt unser Dichter zu dem Material zurück, das er bei Brooke vorfand. Dessen Notiz, daß Capulet die Gäste zu seiner Weihnachtsabendfeier theilweise schriftlich eingeladen, erweitert Shakespeare dann zu der burlesken Scene des Dieners, der den ihm übergebenen Zettel nicht lesen kann und deshalb Romeo's Hülfe in Anspruch nimmt, — für Benvolio ein willkommener Anlaß, Romeo zum Besuche dieser Abendgesellschaft aufzufordern, da er dort seine spröde Rosaline mit den anderen anwesenden Damen vergleichen könne.

Brooke läßt auf die Partie seines Gedichtes, welche dem Schlusse des eben besprochenen Gespräches Benvolio's und Romeo's entspricht, unmittelbar das Fest im Hause der Capulets und damit die erste Erscheinung der Juliet folgen. Unser Dichter hat es aber im Interesse der dramatischen Entwickelung für angezeigt gehalten, Juliet uns vorher schon vorzuführen im vertrauten Gespräch mit ihrer Mutter und ihrer Amme und so die naive Unschuld der kaum erblühten Jungfrau im Gegensatze zu der erfahrenen Frivolität der Alten hervortreten zu lassen. Zur Charakteristik der Letzteren hat Brooke unserem Dichter manche Züge im späteren Verlaufe seines Gedichtes geliehen, deren berechnete Lüsternheit zu dem sonstigen pedantisch ernsten Tone Brooke's an den betreffenden Stellen wenig passen will, hier aber, bei Shakespeare, völlig am Platze scheint. Von der Werbung des Paris, die bei Shakespeare den Hauptinhalt dieser Scene (A. 1, Sc. 3) ausmacht, ist bei Brooke natürlich noch keine Rede. Dagegen fand Shakespeare bei seinem Vorgänger einige Motive zu der folgenden Scene (A. 1, Sc. 4). Das Gedicht erzählt, daß Romeo als ungeladener Gast mit fünf Anderen maskirt zu dem Feste der Capulets nach Beendigung des Abendessens sich eingedrängt habe. Zu den fünf Anderen gehört denn bei Shakespeare auch Mercutio, der bei Brooke nur gelegentlich und vorübergehend als ein bei den Damen sehr beliebter und dreister Hofmann erscheint. Erst Shakespeare macht ihn zu einem Verwandten des Fürsten, zu einem Freunde Romeo's und zu einem Parteigänger der Montagues und zugleich zum Prototypen jener Gattung höherer Humoristen, die in so manchen späteren Dramen unseres Dichters so mannigfach und glänzend auftreten. Für Mercutio's Schilderung der Königin Mab bot das Gedicht dem Dramatiker so wenig eine Handhabe, wie zu Romeo's schlimmen Ahnungen,

mit denen er die Festhalle betritt — von Seiten unseres Dichters eine Andeutung des verhängnißvollen Ausganges der Verbindung, die sich in der folgenden Scene (A. 1, Sc. 5) zwischen Romeo und Juliet anknüpft.

Die erste Begegnung der beiden Liebenden erzählt Brooke im Ganzen, wenn wir nur das Materielle in's Auge fassen, ungefähr eben so, wie Shakespeare sie dramatisirt. Tybalt, der als Neffe des alten Capulet seinen Oheim gegen den von ihm auf dem Festball entdeckten Romeo vergebens aufzuhetzen versucht, kommt bei Brooke hier nicht vor und ist erst von unserem Dichter im Hinblick auf die kommenden Ereignisse hier angebracht, auf Grund einer Brooke'schen Erzählung, daß die Damen sich über die Anwesenheit Romeo's in dem Hause seines Feindes gewundert, die Capulets aber weiter keine Notiz von ihm genommen hätten. Im Uebrigen verläuft die Scene bis zum Schlusse bei Brooke ganz wie bei Shakespeare. Auch die gegenseitigen Erkundigungen der beiden Liebenden nach dem Namen und Herkommen des Anderen konnte unser Dichter seinem Vorgänger entnehmen.

In dem Folgenden (A. 2, Sc. 1 und 2) hat der Dramatiker, das Kommende concentrirend, unmittelbar an das Vorhergehende angeschlossen, während der Epiker eine längere Pause zwischen Beides setzt. Lange Monologe Romeo's und Juliet's über das Bedenkliche ihrer plötzlich entfachten Liebesglut füllen diese Pause aus, und im Sinne dieser Bedenklichkeiten ist es, daß Romeo Nächte lang an Juliet's Fenster vorüber spaziert, ehe ihr Einverständniß sich in Worten äußert. Die Grundzüge ihres Dialogs fand Shakespeare bei Brooke, nur daß er auch hier, wie überall, die epische Breite und Zerflossenheit seiner Quelle dramatisch zusammenfassen und beleben mußte. So äußert schon im Gedicht Juliet Besorgnisse für Romeo's Sicherheit von Seiten ihrer Vettern und verlobt sich mit ihm nur unter der Bedingung einer legitimen Verheirathung. So spricht auch bei Brooke Romeo die Absicht aus, den Rath und Beistand seines Beichtvaters Lorenzo für die Förderung ihres Liebesbundes zu beanspruchen. Daran schließt sich denn bei Brooke eine eingehende Charakteristik dieses Mönches, der unser Dichter manche Einzelnheiten für den nun folgenden Monolog Lorenzo's (A. 2, Sc. 3) entlehnt hat. Auch der Inhalt des sich daran knüpfenden Dialogs zwischen Romeo und Lorenzo ist aus dem Epos in das Drama übergegangen. Nur die Vorwürfe des Mönches gegen Romeo, daß er so rasch seine erste Liebe, Rosaline, vergessen konnte, hat Shakespeare hinzugefügt, wie er überall in seinem Drama gern Rückblicke auf Vorhergegangenes mit Andeutungen des Zukünftigen zu verbinden sucht.

Für den ersten Theil der folgenden Scene (A. 2, Sc. 4) konnte Brooke keine Vorlage bieten, da, wie wir sahen, bei ihm Benvolio gar

nicht erscheint und Mercutio nur gelegentlich bei dem Feste der Capulets als ein Tänzer der Juliet erwähnt wird. Dagegen berichtet Brooke die Botschaft der Amme ganz wie unser Dichter dieselbe dramatisirt, und giebt uns bei der Gelegenheit reichliche Proben von der frivolen Geschwätzigkeit dieser Alten, welche, soweit sie Reminiscenzen aus Juliet's Kindheit betreffen, Shakespeare, wie wir sahen, schon an früherer Stelle benutzt hat. Auch die Heimkehr der Amme zu Juliet und ihre Berichterstattung von Romeo's Bescheid ist bei Brooke in demselben Tone geschwätziger Lüsternheit gehalten, den unser Dichter nur mit großer Reserve hinübernahm in sein Drama (A. 2, Sc. 5).

Die letzte Scene des zweiten Aktes, die geheime Trauung der Liebenden in Lorenzo's Zelle, in welche Juliet unter dem Vorwande einer Beichte gekommen ist, hat unser Dichter dem Gedichte in ihren Hauptzügen nachgebildet. Bei Brooke bittet Romeo nach der Trauung seine Neuvermählte, daß sie am Nachmittage durch die Amme bei ihm die Strickleiter holen lasse, auf der er Nachts in Juliet's Fenster steigen wolle. Shakespeare läßt mit besserer Beobachtung der Decenz schon vorher der Amme diesen Auftrag durch Romeo direct und persönlich ertheilen.

Bei Brooke ist nun Romeo monatelang auf dieser Strickleiter zu Juliet in's Fenster gestiegen, im ungestörten Genusse seiner ehelichen Freuden, bis endlich der Zwist der Capulets und Montagues von Neuem ausbricht, Tybalt im Zweikampf durch Romeo's Hand fällt und Romeo durch den Prinzen Escalus verbannt wird. Natürlich konnte Shakespeare für den raschen und geschlossenen Verlauf seiner dramatischen Handlung solche Ruhepausen hier so wenig gebrauchen, wie an einer vorher betrachteten Stelle. Vielmehr läßt unser Dichter den Höhepunkt des Glückes der Liebenden zusammenfallen mit ihrem jähen Sturze von dieser Höhe. So beginnt er denn den dritten Akt mit dem neuen Hader der beiden feindlichen Häuser, aber er beginnt ihn dieses Mal nicht wie beim Anfang des Dramas mit dem Handgemenge der Diener, dem die Herren erst nachher sich zugesellen, sondern Tybalt als Anhänger und Verwandter der Capulets spielt hier die Rolle des Händelsuchers, die schon Brooke ihm zuertheilt. Ein Shakespeare'scher Zug ist aber in Tybalt's Herausforderung gegen Mercutio und Benvolio, die bei Brooke natürlich fehlen, als Motiv sein ingrimmiger Haß gegen Romeo, im Rückblick auf dessen früheres Eindrängen beim Feste der Capulets und zugleich als Hindeutung auf den von Tybalt provocirten Zweikampf mit Romeo. Letzterer tritt schon bei Brooke als Friedensstifter auf, freilich eben so vergeblich, wie im Drama, der blinden Wuth Tybalt's gegenüber, aber das geheime Motiv zu solcher Friedfertigkeit Romeo's, seine Vermählung mit Tybalt's Verwandten, der Juliet, hat doch unser Dichter erst hineingebracht.

Auch daß Romeo endlich zum Zweikampf gleichsam gezwungen wird dadurch, daß er seines Freundes Mercutio Tod an Tybalt zu rächen hat, fehlt bei Brooke und mußte fehlen, weil bei ihm Mercutio an dem Familienhader überhaupt durchaus unbetheiligt geblieben ist. Die ganze Steigerung der Effecte in dieser Scene gehört demnach ausschließlich unserem Dichter an, und ebenso das Auftreten des Fürsten Escalus auf dem Kampfplatze, während die Aechtung Romeo's durch ihn auf Betrieb der Capulets schon bei Brooke verzeichnet ist. Daß zu dieser Verurtheilung der Umstand mitgewirkt hat, daß Mercutio ein naher Verwandter des Prinzen gewesen, ist wiederum eine von Shakespeare angebrachte Nüance, der auch hier bemüht ist, die Fäden näher in einander zu knüpfen, die bei Brooke lose neben einander herlaufen.

Wie unser Dichter in den folgenden Scenen des dritten Aktes von seiner Vorlage abweichen mußte, haben wir vorher schon angedeutet. Bei ihm erwartet Juliet gerade Romeo's ersten nächtlichen Besuch, als die Amme mit der Strickleiter eintritt, zugleich mit der niederschlagenden Nachricht von Tybalt's Fall und Romeo's Verbannung. Bei Brooke tritt die Amme erst später ein, nachdem Juliet schon anderswoher die entsetzliche Kunde erfahren und ihrer Verzweiflung in langen Monologen Luft gemacht hat, denen unser Dichter allerdings manche Züge, den Zwiespalt zwischen der Trauer um Tybalt's Tod und um Romeo's Verbannung, für den Dialog zwischen Juliet und der Amme entlehnt hat. Bei Brooke erfährt Juliet dann auch von der Amme, daß Romeo in Lorenzo's Zelle versteckt ist, ehe im Gedicht Romeo uns dort vorgeführt wird. Aus Romeo's Klagen und aus den Trostreden des Mönches bei Brooke hat unser Dichter wieder manche Einzelnheiten, gelegentlich sogar wörtlich, der entsprechenden Scene seines Dramas (A. 3, Sc. 3) einverleiben können, nur daß natürlich auch hier Brooke's epische Weitschweifigkeit dramatisch zu condensiren war.

Die folgende Zwischenscene (A. 3, Sc. 4), welche die Werbung des Grafen Paris um Juliet fördern soll, gehört ganz unserem Dichter an, da dieser Freier bei Brooke erst später auftritt. Sie war aber nothwendig als Vorbereitung auf die Erscheinung der Lady Capulet in Juliet's Zimmer unmittelbar nach Romeo's Abschied. Von dieser Abschiedsscene, wie Brooke sie in weitschweifigen Reden und Gegenreden der beiden Liebenden berichtet, konnte Shakespeare nur sparsamen Gebrauch machen. Im Gedichte beschwört z. B. Juliet ihren Geliebten, daß sie ihn auf seiner Flucht in der Tracht eines Dieners begleiten dürfe, was Romeo unritterlich aus Furcht vor dem Zorn des alten Capulet, der sie überall hin verfolgen würde, verweigert.

Nach seinem Abschiede von Juliet begleitet das Gedicht den ver-

bannten Romeo alsbald auf seinem Wege nach Mantua und läßt ihn dort sich ansiedeln im geselligen Verkehr mit den edeln Mantuanern und unter dem Schutze des Fürsten von Mantua, der sich dann bei Escalus für die Rückberufung Romeo's verwenden soll und will. Wir werden später sehen, wie sehr bedingt nur unser Dichter hier die Vorlage seines Vorgängers benutzt hat. Bei Shakespeare reiht sich an Juliet's Trennung von Romeo unmittelbar die schwere neue Prüfung, die ihr in der Werbung des Grafen Paris bevorsteht, und sie zur Verzweiflung bringt. Von der Steigerung der Effecte, die unser Dichter hier anwendet, indem Juliet zunächst von dem Vater auf's Aeußerste bedroht, dann von der Mutter herzlos verlassen und endlich von der Amme, ihrer bisherigen Helfershelferin, geradezu auf die glänzenden Vorzüge einer Verbindung mit Paris unter Verleugnung ihrer früheren Verbindung mit Romeo hingewiesen wird — von dieser dramatischen Steigerung, welche Juliet's verzweifelten Entschluß motiviren muß, fand Shakespeare bei Brooke keinerlei Spuren vor. Im Gedicht schreibt Juliet's Mutter deren tiefe und lange Trauer am Ende nicht mehr dem Tode ihres Vetters Tybalt zu, sondern dem Verdrusse Juliet's, dass die alten Capulets nicht besser um eine passende Heirathspartie für ihre des ledigen Standes überdrüssige Tochter sich bemüht haben. Sie theilt ihre Muthmaßung ihrem Gatten mit, der denn auch bereitwillig darauf eingeht und aus der Schaar heirathslustiger junger Edelleute den Grafen Paris erkiest, der hier zuerst bei Brooke erwähnt wird. Die Art und Weise, wie Juliet solchen Antrag von Seiten zunächst der Mutter, dann des Vaters zurückweist und damit den Zorn namentlich des Letzteren auf sich lenkt, ist von unserem Dichter dem Berichte Brooke's nachgebildet, ebenso die Zuflucht, die sie in ihrer Rathlosigkeit bei Lorenzo sucht (A. 4, Sc. 1). Die Einleitung dieser Scene dagegen, welche Paris als Juliet's declarirten Bräutigam im Gespräch mit Juliet's Beichtvater vorführt, ist Shakespeare's eigene Schöpfung und ein neuer Beleg zu seinem schon nachgewiesenen Princip, die Fäden und die Personen seines Dramas möglichst vielfältig mit einander zu verknüpfen.

Das Material zu dem folgenden Dialoge zwischen Lorenzo und Juliet fand Shakespeare in detaillirter Ausführlichkeit bei Brooke. In dem Gedicht erläutert der Mönch nicht bloß die Natur und Wirkung seines Schlaftrunks, sondern er verbreitet sich auch wohlgefällig über seine naturwissenschaftlichen Studien. Einige Züge der letzteren Partie hatte unser Dichter bereits für den ersten Monolog Lorenzo's (A. 2, Sc. 3) verwerthet, und da waren sie offenbar besser am Platze, als hier im Gedicht der schwerbedrängten Juliet gegenüber, für die solche Auseinandersetzungen in ihrer Noth kein Interesse haben konnten.

Die Details der Vorbereitungen zur Hochzeit in Capulet's Hause

(A. 4, Sc. 2 und 4) sind eine Zuthat Shakespeare's. Dagegen ist Juliet's heuchlerische Erklärung ihren Eltern gegenüber ihrem Sinne und Inhalte nach von unserem Dichter aus einer langen Rede ausgezogen, welche Brooke seiner Juliet bei dieser Gelegenheit in den Mund legt. Auch die Lobsprüche, die der alte Capulet dem abwesenden Lorenzo für die von ihm bewirkte Sinnesänderung der Juliet ertheilt, finden sich in extenso bei Brooke. Das Gedicht nimmt jedoch zwischen diesem Zeitpunkt und der Hochzeit wieder ein längeres Intervall an, während dessen Graf Paris täglich als acceptirter Bräutigam in's Haus der Capulets kommt und der Juliet die Cour macht. Solche Verschleppung vertrug sich natürlich nicht mit der Oeconomie des Shakespeare'schen Dramas, die jeden Aufschub des für Juliet so drohend herannahenden Hochzeitstages ausschloß.

Es folgt dann bei Brooke ein charakteristisches Moment, das Shakespeare mit einiger Modification schon vorher zu Ende des dritten Aktes verwerthet hat. Ehe Juliet in ihrem Schlafgemach den verhängnißvollen Becher leert, hält die Amme ihr noch eine Trost- und Mahnrede, zum Preise ihrer Vermählung mit Paris, den sie zehnmal mehr lobt als sie früher den Romeo gelobt hatte. Romeo, fügt sie hinzu, werde schwerlich zurückkehren, und w e n n er zurückkehrte, so würde Juliet ein doppeltes Glück genießen: einen Gatten und einen Liebhaber dabei. Wir sahen, wie Shakespeare das Wenige, was er von dieser sauberen Trostrede der Amme gebrauchen konnte, viel passender an einer früheren Stelle und dort zur Steigerung des dramatischen Effectes verwandte.

Zu den interessantesten Vergleichungen bietet Juliet's Monolog einerseits bei Brooke, andererseits bei Shakespeare vielfachen Anlaß. Die meisten Bedenklichkeiten und Vorstellungen, welche Juliet bei Shakespeare äußert, ehe sie sich zum Leeren des Bechers entschließt, finden sich schon bei Brooke und brauchten von unserem Dichter nur energischer und individueller dem Charakter der Sprechenden angepaßt zu werden. Andere und gerade charakteristische Züge hat aber Shakespeare hinzugefügt, die ihm sein Vorgänger nicht darbot. Zunächst daß Juliet bei der Vorstellung von der gänzlichen Wirkungslosigkeit des Trankes den Dolch neben sich legt, mit dem sie in d e m Falle sich erstechen will. Bei Brooke hat sie keinen Dolch und fürchtet nur, wenn sie so wider Willen am Leben bliebe, zum Gespötte der Leute zu werden. Ein zweiter Shakespeare'scher Zug ist die Vorstellung, der Trank möchte ein Gift sein, ihr vom Mönche gemischt, damit er aller Verantwortlichkeit in der Heirath Juliet's mit Romeo quitt werde. Offenbar sind diese Motive von Dolch und Gift hier von unserem Dichter angebracht als Hindeutungen auf die Rolle, welche Dolch und Gift im letzten Akte zu spielen haben. In demselben Sinne ist es aufzufassen, wenn vorher (A. 3, Sc. 5) Juliet's

Mutter mit ihrer Tochter im Bunde die Vergiftung des verbannten Romeo bespricht — ein Moment, das bei Brooke fehlt. Bei Brooke fürchtet Juliet nur, in dem Brodem der Ahnengruft zu ersticken; bei Shakespeare fürchtet sie, wahnsinnig zu werden, und mit den Gebeinen ihrer Vorfahren ein gräßliches Spiel zu treiben. Die Vision des erschlagenen Tybalt hat Juliet auch bei Brooke, aber unser Dichter bringt dieselbe erst zu voller Wirkung, indem seine Juliet sich ausmalt, wie Tybalt mit gezücktem Degen ihren Romeo bedroht, und sie, um dem Geliebten zu Hülfe zu eilen, rasch den Becher leert.

Die folgende Scene (A. 4, S. 5) schließt sich in ihrem Gange bei Shakespeare der epischen Vorlage ziemlich getreu an, nur die Betheiligung Lorenzo's hat unser Dichter bedeutsam hinzugefügt. Bei Brooke folgt dann in der Erzählung des Leichenbegängnisses eine ausführliche Beschreibung der italienischen Bestattungsweise überhaupt, von der manche Einzelnheiten, soweit sie zur Sache gehörten, Shakespeare in einem früheren Dialoge Lorenzo's und Juliet's (A. 4, Sc. 1) verwandt hat.

Wie Brooke seinen Romeo in Mantua die Nachricht von Juliet's Tode und ihrem Begräbnisse erhalten und dann von dem Apotheker das Gift erhandeln läßt, so hat auch Shakespeare diese Vorgänge mit allen ihren Details in sein Drama hinübergenommen, dabei aber Einiges condensirt, wie z. B. den Bericht des Dieners, und Romeo's Klage und Entschluß zum Selbstmord, Anderes dagegen erweitert zu plastischer Anschaulichkeit, die sich der Brooke'schen Darstellung eben nicht nachrühmen läßt. Dazu gehört die detaillirte Schilderung des Apothekerladens und ihres verarmten Eigenthümers, und ebenso das Zwiegespräch Romeo's und des Letzteren.

Die Ursachen, welche die Absendung von Lorenzo's Brief an Romeo durch den Mönch Johannes verhinderten, hat Brooke ebenso erzählt, wie wir sie aus der kurzen Zwischenscene (A. 5, Sc. 2) bei Shakespeare kennen lernen. Nur berichtet Brooke sie ungehöriger Weise v o r d e r Partie, welche der Scene in Mantua (A. 5, Sc. 1) entspricht. Eine ähnliche verbessernde Umstellung in der Reihenfolge der Ereignisse ist es, wenn Shakespeare seinen Romeo erst vor dem Grabe der Capulets mit den nöthigen Brechwerkzeugen zur Eröffnung der Gruft erscheinen läßt, und dieser erst dort seinem Diener den Brief an den alten Montague übergiebt. Bei Brooke wird schon in Mantua der Diener beauftragt, die Brecheisen zu beschaffen, und schon in Mantua läßt sich Romeo Papier und Tinte bringen, um den Brief an seinen Vater zu schreiben, dessen Inhalt dann im Einzelnen angegeben wird. Solche theilweise überflüssige Anticipirungen weiß unser Dichter zu vermeiden.

Die Schlußscene des Dramas beginnt mit dem Auftreten des Grafen

Paris, der seiner vermeintlich gestorbenen Braut ein Todtenopfer darbringen will. Bei Brooke fehlt sowohl dieses Auftreten des Grafen, wie selbstverständlich auch sein Zweikampf mit Romeo und sein Tod. Wie Brooke seinen Paris später in die Handlung eintreten läßt, als unser Dichter es im dramatischen Interesse gethan, so läßt er ihn auch früher und zwar ganz spurlos daraus verschwinden. — Für den folgenden Monolog Romeo's am Sarge seiner Juliet hat Shakespeare weit weniger aus dem entsprechenden Monologe bei Brooke entlehnen mögen, als ihm, mit den erforderlichen Modificationen natürlich, an anderen Stellen, wo sein Vorgänger die Personen redend eingeführt hat, möglich war. Brooke beschreibt ausführlich, wie Romeo die vermeintliche Leiche nach allen Seiten betastet, ob er kein Zeichen des Lebens an ihr entdecken könnte — ein durchaus ungehöriger Zug, den Shakespeare wohlweislich unbeachtet ließ, da Romeo ja gar keinen Grund hatte, an einem wirklich erfolgten Tode der Juliet zu zweifeln. Dagegen die Beziehung auf Tybalt, von dessen Geist Romeo Verzeihung erbittet, fand unser Dichter bei seinem Vorgänger. Es ist das Einzige, was er aus dessen Monologe Romeo's entlehnt hat.

Die folgenden Ereignisse, Romeo's Tod, Lorenzo's Ankunft, Juliet's Erwachen und Selbstmord sind von unserem Dichter ganz der Erzählung seines Vorgängers nachgebildet, nur daß auch hier von Juliet's letzten Worten bei Brooke in ihren vagen Lamentationen für das Drama wenig zu gebrauchen war. Ein Shakespeare'scher Zug ist, daß Juliet, ehe sie zu Romeo's Dolche greift, noch den Tod aus Romeo's Giftbecher zu trinken versucht. Bei Brooke ist Juliet, da sie erwacht, erstaunt, ein Licht in ihrem Grabmal zu erblicken — sehr überflüssig, da sie ja auf Lorenzo's Kommen vorbereitet sein mußte. Shakespeare modificirt diesen Zug in passender Weise, indem bei ihm der Mönch, da er den Kirchhof betritt, sich über das Licht in der Gruft der Capulets verwundert.

Brooke schließt sein Gedicht mit dem weitschweifigen Bericht von einer öffentlichen Gerichtsverhandlung, in welcher der Thatbestand der geheimnißvollen Ereignisse aufgeklärt und Schuld und Unschuld der daran Betheiligten gesondert werden soll. Unser Dichter läßt in richtiger dramatischer Oeconomie ohne Ortswechsel das Betreffende vor dem Grabe der Capulets im unmittelbaren Anschluß an das Vorhergegangene vorführen. Die Hauptfigur bei diesen Verhandlungen ist natürlich der Mönch, der allein im Stande ist, die erforderliche authentische Auskunft zu ertheilen. In zweiter Linie tritt dann noch Romeo's Diener hinzu, der jetzt erst bei Shakespeare Romeo's Brief an dessen Vater übergiebt, während er bei Brooke in der Gerichtsverhandlung schon den Inhalt dieses Briefes referirt, u. A. auch den Preis des vom Apotheker an Romeo verkauften Giftes angiebt. Für Brooke mochte diese Notiz nothwendig sein, denn

bei ihm wird der Apotheker zur Strafe gehängt und die Amme verbannt. Unser Dichter hat sich solches lästige Detail mit richtigem Tacte erspart und die Gemüther der Zuschauer ungetheilt auf die Betrachtung der Versöhnung der beiden feindlichen Geschlechter hingelenkt. In Betreff des Denkmals, das die Väter dem Andenken ihrer unglücklichen Kinder im Verein widmen, weicht Shakespeare einigermaßen von Brooke ab. Bei dem Letzteren werden die beiden Leichen aus der Gruft der Capulets weggenommen und in einem gemeinsamen stattlichen Grabe, auf hohen Pfeilern von Marmor, beigesetzt, wie solches Denkmal, laut Aussage des Erzählers, noch jetzt in Verona zu sehen ist, rings geschmückt mit vielen sinnreichen Epitaphen. Unser Dichter läßt vielmehr, zur Bekräftigung der Aussöhnung und Verbrüderung der Montagues und Capulets, dem alten Montague der Juliet Capulet eine goldene Statue, die auf dem gemeinsamen Grabe liegen soll, widmen, wie, dem entsprechend, der alte Capulet eine gleiche für Romeo Montague herstellen läßt. Die eindringliche Versöhnerrolle des Prinzen Escalus zum Schlusse des Dramas hat erst Shakespeare hinzugefügt; bei Brooke findet sich Nichts davon.

Exegetisch-kritische Marginalien.

Von

K. Elze.

I.

Duke. *What mean you by that saying?*

The Two Gentlemen of Verona V, 4, 167.

In meinen *Notes on Elizabethan Dramatists* No. XLV habe ich einen unvollständigen Vers in Marlowe's Tamburlaine dadurch vervollständigt, daß ich den Namen der angeredeten Person, einem bei den Elisabethanischen Dramatikern allgemein verbreiteten Gebrauche gemäß, am Ende der Zeile hinzugefügt habe. Die Stelle lautet:

Myc[etes]. *Well, here I swear by this my royal seat —*
Cos[roe]. *You may do well to kiss it then,* Mycetes.

Eine ganz ähnliche Conjectur hat der verstorbene W. Wagner, ohne Kenntniß der meinigen, zum Kaufmann von Venedig IV, 1, 385 gemacht, wo er in seiner Ausgabe zu lesen vorschlägt:

That lately stole his daughter Jessica.

Der Vers unterscheidet sich von dem Marlowe'schen nur dadurch, daß *Jessica* hier nicht der Name der angeredeten, sondern einer dritten Person ist. Bei fortgesetzter Aufmerksamkeit auf diesen Punkt bin ich auf eine Anzahl von Versen gestoßen, bei denen sich die Unvollständigkeit in der nämlichen Weise beseitigen läßt. Zunächst der obenstehende Vers aus den Two Gentlemen; fügen wir *Valentine* hinzu, so ist alles in Ordnung. Dasselbe gilt von den folgenden Versen, die ich der Reihe nach ohne weitere Bemerkungen aufführe.

My haste may not admit it, Angelo.
Measure for Measure I, 1, 63.

Heaven give thee moving graces, Isabel.
Ibid. II, 2, 36.

Forerunning more requital, Angelo.
Ibid. V, 1, 8.

Stir not until the signal, Antony.
Julius Cæsar V, 1, 26.

Drabbing: — you may go so far, Reynaldo.
Hamlet II, 1, 26.

With what, i' th' name of God, Ophelia?
Ibid. II, 1, 76.

I will not speak with her, Horatio.
Ibid. IV, 5, 1.

He made confession of you, Laertes.
Ibid. IV, 7, 96.

Sweets to the sweet; farewell, Ophelia!
Ibid. V, 1, 231.

Auch der Vers in 2 K. Henry IV, IV, 1, 1 läßt sich vielleicht hierher ziehen:

What is this forest call'd, my good lord Hastings?

So wird er nämlich in der folgenden Scene (Vers 95) angeredet. Ebenso heißt es auch *my good Lord Mowbray* (IV, 1, 103), und zwar beides am Versende.

Aehnlicher Art ist endlich die Stelle im Hamlet I, 5, 91, wo der Name der angeredeten Person nicht am Ende, sondern am Anfange der Zeile abgefallen ist, obwohl er ursprünglich vorhanden war. QA liest hier nämlich:

Hamlet adue, adue, adue: remember me.

QB fgg. haben *Hamlet* weggelassen, augenscheinlich um den Vers auf das Maß eines Quinars zu bringen. In den Fs kehrt der Name wieder, ist aber in die Mitte des Verses gerückt, man sieht in der That nicht ein, warum. Sollte nicht die ursprüngliche Lesart gewesen sein:

Hamlet, adieu, adieu! remember me?

so daß die Unregelmäßigkeit in QA lediglich in dem dritten *adieu* bestünde, das aller Wahrscheinlichkeit nach von einem Schauspieler zur Erhöhung des Pathos hinzugefügt worden ist.

Ich bin keineswegs der Meinung, daß die Reihe derartiger Verse bei Shakespeare hiermit abgeschlossen sei; im Gegentheil wird sich die

Liste nicht nur aus Shakespeare selbst, sondern auch aus seinen Zeitgenossen ohne Schwierigkeit vermehren lassen. Die angeführten Beispiele reichen jedoch hin, um die Aufmerksamkeit der Shakespeare-Gelehrten auf eine Erscheinung hinzulenken, die jedenfalls eine eingehende Untersuchung verdient, zumal man sich ohne eine solche schwer entschließen dürfte, so zahlreiche Verse ohne weiteres zu corrigiren, wie verlockend die Correctur auch sein mag. Ein eigenthümlicher Umstand, der vielleicht als Fingerzeig für weitere Combinationen dienen kann, ist dabei der, daß in FA bisweilen die Anredewörter eingeklammert sind, gleichsam als ob sie von den Herausgebern ergänzt wären; namentlich kommt das auch im Versende vor, so z. B. Hamlet I, 2, 77 (*good mother*); ebenda I, 2, 177 (*fellow-student*); ebenda I, 2, 185 (*Horatio*); ebenda I, 2, 197 die nicht als Anrede gebrauchten Namen (*Marcellus*) und (*Bernardo*); ebenda V, 1, 228 (*churlish priest*); ebenda V, 1, 233 (*sweet maid*); Lear IV, 7, 38 (*poor father*); etc.

II.

Barnardine, a dissolute Prisoner.

Measure for Measure, Dramatis Personæ.

Obwohl der Name dieses Gefangenen buchstäblich so von der Folio überliefert worden ist, so ist es dennoch schwer begreiflich, warum bis jetzt, so viel ich weiß, noch kein Herausgeber die richtige Form *Bernardine* hergestellt hat, wie es in der sog. Tieck'schen Uebersetzung geschehen ist, wo wir *Bernardino* lesen. Das wäre in der That nur folgerichtig, da ja kein Herausgeber Bedenken getragen hat, im Hamlet den *Barnardo* der Qs und Fs in *Bernardo* umzutaufen, und überhaupt die so häufig verderbten Eigennamen zu berichtigen. Außer dem *Barnardine* ist wol nur noch der *Philotus* in Timon von Athen III, 4 übersehen worden, der doch offenbar *Philotas* heißen muß. Vielleicht könnte man auch fragen, ob nicht der *Alarbus* in Titus Andronicus I, 1 ursprünglich *Alerbus* geheißen haben möge, wiewohl weder die eine noch die andere Namensform im klassischen Alterthume vorkommen dürfte. Denn daß der Dichter die correcten Formen der von ihm entlehnten Namen gekannt und gebraucht, beziehentlich correcte Namen gebildet habe, läßt sich nicht bezweifeln; die verderbten Formen verdanken ihr Dasein großentheils der vulgären Aussprache der Setzer oder, was mir wahrscheinlicher ist, der Abschreiber, und dürfen meines Erachtens als eins von den Indicien angesehen werden, daß Shakespeare's Original-Handschriften, so weit es sich um die Dramen handelt, nie in die Druckerei gekommen sind.

III.

It is the pasture lards the rother's sides,
The want that makes him lean.

TIMON OF ATHENS IV, 3, 12.

Die Folio liest bekanntlich ***brother's sides***, und ***rother*** ist nur durch eine geniale Correctur von Singer in den Text gekommen. Halliwell (*Dict. Arch. and Prov. Words*) und andere Erklärer sagen, *rother* sei ein nördlicher, auch in Warwickshire vorkommender Provinzialismus, und es giebt in der That in Stratford bis auf den heutigen Tag eine *Rother-Street*, die früher wol auch *Rother-Market* genannt wurde. So viel ich weiß, hat aber bis jetzt Niemand daran gedacht, daß das Wort in London ebenfalls eingebürgert ist, nämlich in dem Namen des bekannten Stadtviertels ***Rotherhithe*** auf dem südlichen Themse-Ufer. *Hithe*, vom ags. *hyð*, bedeutet einen kleinen Hafen oder eine Werft und findet sich außerdem auch in den beiden Londoner Namen *Queenhithe* und *Lambeth*, verkürzt aus *Lambhithe*. Ueber das erstere berichtet Stow (*Survey of London, ed. Thoms*, Lon. 1876, p. 131): *Next unto Bread street ward, on the south side thereof, is Queene Hithe ward, so called of a water gate, or harbour for boats, lighters, and barges; and was of old time for ships, at what time the timber bridge of London was drawn up, for the passage of them to the said hithe, as to a principal strand for landing and unlading against the midst and heart of the city.* — Uebertragen wir diese Erklärung *mutatis mutandis* auf die beiden andern Namen, so ergiebt sich, daß Rotherhithe ein Einschiffungs- und Verladungs-Platz für Hornvieh und Lambeth für Kleinvieh war, was durch die Oertlichkeiten insofern bestätigt wird, als Rotherhithe beträchtlich unterhalb London Bridge, Lambeth dagegen weit stromauf gelegen ist. Hiernach beschränkt sich mithin der Verbreitungskreis des Wortes *rother* keineswegs auf den Norden von England, sondern es war allenthalben bekannt, so daß nicht das mindeste Bedenken gegen die Aufnahme desselben in Shakespeare's Text obwalten kann.

IV.

Diejenigen Herausgeber, welche zu der Ueberzeugung gelangt sind, daß in QB der beste und am meisten authentische Hamlet-Text überliefert ist, verwerfen natürlich den Folio-Text keineswegs in Bausch und Bogen, sondern betrachten ihn als Correctiv für unrichtige oder minder gute Lesarten der QB, wobei freilich jeder einzelne Fall kritisch unter-

sucht und gerechtfertigt werden muß. Je schwieriger und je weniger frei von subjectiver Auffassung ein solches Verfahren ist, um so willkommener dürfte eine Beobachtung sein, welche eine feste, objective Regel für die Behandlung zahlreicher Varianten zwischen QB und FA an die Hand giebt. Diese Regel ist aber keine andere als die, daß die Uebereinstimmung von FA mit QA stets den Ausschlag gegen QB fgg. giebt. Die Ursache dieser Erscheinung habe ich noch nicht zu ergründen vermocht und muß mich daher darauf beschränken, die Thatsache selbst durch eine Reihe von Belegen zu erhärten, die zwar nicht erschöpfend, aber ausreichend ist, um keinen Zweifel bestehen zu lassen.

1. *O, farewell, honest soldier* (I, 1, 16).

So lesen QA und FA; QB fgg. haben fälschlich *soldiers.*

2. *What, hath this thing appear'd again to-night?* (I, 1, 21).

QA und FA geben diese Zeile dem *Marcellus,* während QB fgg. sie dem *Horatio* in den Mund legen. Warum die erstere Lesart den Vorzug verdient und als vom Dichter ausgehend zu betrachten ist, habe ich bereits in meiner Ausgabe ad loc. auseinandergesetzt; ich füge nur hinzu, daß sich die hervorragendsten Herausgeber übereinstimmend für die Lesart von QA und FA entschieden haben, u. A. Malone, Dyce, die Cambridge Editors, Staunton, Delius und Furness.

3. *Question it, Horatio* (I, 1, 45).

So QA und FA; QB: *Speak to it, Horatio.* Das *Speak to it* wiederholt sich in dieser Scene zu oft, als daß man nicht glauben sollte, daß es der Dichter wenigstens an Einer Stelle vermieden habe. Zudem ist *question* hier der minder gebräuchliche Ausdruck, die *durior lectio*, die nach der bekannten kritischen Regel den größeren Anspruch auf Echtheit besitzt; es ist aber zugleich ein vollkommen zutreffender Ausdruck, denn der Geist soll in der That gefragt werden und wird gefragt, weßhalb er so ruhelos umgehe, und was der Zweck seines Erscheinens sei.

4. *Did forfeit, with his life, all those his lands* (I, 1, 88).

So QA und FA gegen *all these his lands* in QB. Es genügt zu bemerken, daß sich die Herausgeber mit seltener Uebereinstimmung — vielleicht ausnahmslos — für *those* entschieden haben.

5. *I'll cross it, though it blast me. — Stay, illusion!* (I, 1, 127).

QB fügt hier die in QA und FA fehlende Bühnenweisung hinzu: *It spreads his armes.* Für eine solche Action des Geistes liegt kein Grund vor und sie wäre überdies schwer verständlich; vielleicht ist es eine aus schauspielerischer Uebertreibung hervorgegangene Gesticulation, die unrechtmäßiger Weise in eine Bühnen-Handschrift und dann in die

Quarto gekommen ist. Auch spielt Horatio I, 2, 214 fgg., wo er dem Hamlet die Bewegungen des Geistes beschreibt, nicht auf ein Ausbreiten der Arme an. Dem entsprechend haben fast sämmtliche Herausgeber diese Bühnenweisung weggelassen; ich selbst habe sie, in zu gewissenhaftem Anschluß an QB, in den Text gesetzt, würde sie aber jetzt streichen.

6. *You spirits oft walk in death* (I, 1, 138).

QB fügt die Bühnenweisung *The cock crows* hinzu, die in QA und FA fehlt. Hier weiß man allerdings nicht, ob man nicht der QB treu bleiben soll, da der Hahnenschrei dem ganzen Zusammenhange nach doch kaum entbehrt werden kann.

7. Ber. *'Tis here.* Hor. *'Tis here.* (I, 1, 141).

QA und FA enthalten hier die Bühnenweisung: *Exit Ghost,* welche in QB fgg. weggeblieben ist. Offenbar darf sie nicht fehlen.

8. *The bird of dawning singeth all night long* (I, 1, 160).

So QA und FA gegen *This bird of dawning* etc. in QB fgg.

9. *And then, they say, no spirit dare walk abroad* (I, 1, 161).

So liest QA; FA *can walk,* QB fgg. *dare stir.* Die letztere Lesart hat ohne Zweifel etwas Bestechendes, allein das *walk* in QA wird doch durch FA bestätigt, so daß man, wenn man methodisch verfahren will, schwerlich davon wird abgehen dürfen. Bezüglich des Hülfszeitwortes *dare* entscheidet die Uebereinstimmung von QA und QB hier wie anderwärts gegen FA.

10. *Where we shall find him most conveniently* (I, 1, 175).

Conveniently steht in QA und FA, während QB fgg. *convenient* lesen.

11. *We'll teach you to drink deep, ere you depart* (I, 2, 175).

So QA und FA gegen QB fgg., welche lesen: *We'll teach you for to drink* etc.

12. *Or ever I had seen that day, Horatio* (I, 2, 183).

So liest QB fgg. FA: *Ere I had ever seen* etc. Zwischen diesen beiden Lesarten wäre die Entscheidung nicht schwierig, wenn nicht QA ihr Gewicht zu Gunsten von FA in die Wagschale legte; sie liest nämlich: *Ere ever I had seen that day,* etc. Danach ist mithin *Ere* zu lesen, bezüglich der Wortstellung aber entscheidet die Uebereinstimmung von QA und QB gegen FA.

13. *Indeed, indeed, sirs, but this troubles me* (I, 2, 224).

So lesen QA und FA, wogegen QB fgg. *indeed* nur Einmal setzen. Ich habe in meiner Ausgabe Bedenken getragen, die Verdoppelung, durch welche der Vers vollständig gemacht wird, in den Text zu nehmen.

Allein die Sache verhält sich vielmehr umgekehrt; die Verdoppelung findet sich in der ältesten Textüberlieferung und ist erst später getilgt worden, so daß der Vers unvollständig geworden ist. Wie sich alsbald zeigen wird, wiederholt sich die nämliche Erscheinung auch an andern Stellen unseres Stückes.

14. Ham. *Very like, very like. Stay'd it long* (I, 2, 236).

Auch hier lasse ich mein früheres Bedenken gegen die Verdoppelung fallen, da QA und FA gegen QB vollkommen übereinstimmen.

15. *It will not speak; then will I follow it* (I, 4, 63).

So QA und FA gegen *then I will fóllow it* in QB fgg., was den Stempel der Correctur an sich trägt.

16. *And makes each petty artery in this body* etc. (I, 4, 82).

Die Form *artery* wird der durch ihre Glosseme berüchtigten Quarto von 1676 verdankt. QB fg. lesen *arture*, FABC *Artire*, QA *Artiue*. Lassen wir in dieser letzteren Lesart das *u* als einen offenbaren Setzerfehler für *r* gelten, so stimmt QA mit FA überein, und es ist nicht abzusehen, weßhalb die Form *artire* nicht beibehalten werden soll. Zwar findet sich in der einzigen Stelle, in der das Wort bei Shakespeare sonst noch vorkommt (Love's Labour's Lost IV, 3, 306) die Pluralform *arteries*, allein warum kann nicht die verkürzte Form neben der längern bestanden haben? Das Wort kann allem Anschein nach ebensowohl aus dem Französischen (*artère*) als unmittelbar aus dem Lateinischen ins Englische aufgenommen worden sein. Die verkürzte Form *artire*, vielleicht noch richtiger *arter* geschrieben, würde sich den bekannten Shakespeare'schen Wortformen *caútel* (*cautele*), *conster* (*construe*), *énginer*, *Hécate*, *mutine* (*mutiny*), *to perséver*, *píoner* etc. analog anreihen. *Hecate* wird bei Shakespeare nur Einmal dreisilbig gebraucht (1 Henry VI, III, 2, 64); auch in The Birth of Merlin V, 1 (*Mount her as high as pallid Hecate*) kommt es einmal dreisilbig vor, so daß hier mithin thatsächlich die volle, dem klassischen Namen entsprechende, und die verkürzte, so zu sagen nationalisirte, Form neben einander hergehen.

17. *Like quills upon the fretful porpentine* (I, 5, 20).

So lesen QA und FA gegen das *fearful porpentine* in QB fgg.

18. *Will sate itself in a celestial bed* (I, 5, 56).

Da man *fate* in QA doch nur als ein Druckversehen für *sate* ansehen kann, so stimmen auch hier QA und FA zusammen gegen das *sort* in QB fgg.

19. *My custom always in the afternoon* (I, 5, 60).

So QA und FA gegen *of the afternoon* in QB fgg.

20. *Unmixed with baser matter; yes, yes, by heaven* (I, 5, 104).

So steht übereinstimmend in QA und FA, während QB fgg. das *yes* nur einmal setzen, was den Eindruck einer Correctur behufs der Herstellung eines regelmäßigen Verses macht. Nehmen wir jedoch vor der Pause die allbekannte überschüssige Silbe an, so kann von einer Unregelmässigkeit keine Rede sein, und die Wiederholung des *yes* wirkt entschieden kraftvoll und drastisch.

21. *Never to speak of this that you have heard,*
Swear by my sword.
GHOST. *Swear.* (I, 5, 159 fgg.)

QA und FA stimmen darin überein, daß sie die Aufforderung *Swear by my sword* nachsetzen, während sie in QB fgg. dem vollen Verse vorangeht. Die Aufforderung zum Schwur gehört naturgemäß an das Ende der Rede, die dadurch einen wirkungsvollen Schluß erhält, um so mehr als unmittelbar danach, gleichsam als Echo, die Aufforderung des Geistes folgt. Diese Aufforderung lautet in QB fgg. *Swear by his sword*, während QA und FA den ungleich kraftvollern und dem Geiste entsprechendern einsilbigen Ruf *Swear* darbieten.

22. *This not to do,*
So grace and mercy at your most need help you,
Swear! (I, 5, 179).

So QA und FA; QB fgg. lesen:

This do swear,
So grace and mercy at your most need help you.

Hier gilt das Nämliche, was unter der vorigen Nummer gesagt ist.

23. *Gives him three thousand crowns in annual fee* (II, 2, 73).

Dies ist die Lesart von QA und FA; QB fgg.: *threescore thousand.* Die Entscheidung zwischen diesen beiden Lesarten macht keine Schwierigkeit.

24. *Most welcome home.*
POL. *This business is well ended* (II, 2, 85).

So lesen QB fgg. QA: *This business is very well dispatched;* FA: *This business is very well ended.* QA und FA stimmen also in Bezug auf *very* überein, und man wird daran festhalten müssen, daß dies im ursprünglichen Text — d. h. in der Handschrift des Dichters — gestanden hat. Unter diesen Umständen dürfte die weitere Lesart von QA (*dispatched*) den Vorzug verdienen, da sie einen vollständigen Vers giebt, was sich von der Lesart von QB fgg. nicht rühmen läßt. *Most welcome home* bildet dann einen jener Halbverse, deren Anzahl bekanntlich Legion ist, zumal am Ende einer Rede.

25. *We'll e'en to it like French falconers* (II, 2, 410).

French lesen QA und FA; QB fgg. *friendly.*

26. *One said, there was no sallets in the lines* (II, 2, 420).

So QA und FA; QB fgg.: *there were no sallets* etc. Offenbare Correctur. Vergl. Abbott, Shakespearian Grammar §. 335.

27. *And thereabout of it especially, where he speaks of Priam's slaughter.* (II, 2, 426).

So QA und FA; QB fgg.: *when he speaks.*

28. *But who, O, who had seen the mobled queen* (II, 2, 480).

So lesen QA und FA; QB fgg.: *But who, a woe, had seen* etc.

29. *Fie upon't! foh! About, my brain!* (II, 2, 564).

QA und FA: *brain;* QB fgg.: *brains,* was ebenfalls einer Correctur so ähnlich sieht wie ein Ei dem andern.

30. *May be the devil; and the devil hath power* (II, 2, 575).

So lesen QA und FA; QB fgg.: *may be a devil* (QB und QC: *a deale;* QD und QE: *a diuell*).

31. *Thus conscience does make cowards of us all* (III, 1, 83).

So QA und FA; in QB fgg. fehlt: *of us all.*

32. *Your honesty should admit no discourse to your beauty* (III, 1, 107).

So lesen QA (mit Umstellung von *honesty* und *beauty*) und FA. QB fgg.: *you should admit no discourse to your beauty.*

33. *What should such fellows as I do crawling between heaven and earth?* (III, 1, 127).

So QA und FA; QB fgg.: *between earth and heaven.* Die Entscheidung liegt auf der Hand.

34. *We are arrant knaves all* (III, 1, 128).

QA und FA; QB fgg. lassen *all* weg.

35. *I have heard of your paintings too* (III, 1, 142).

So QA und FA; in QB fgg. fehlt *too.*

36. *And make your wantonness your ignorance* (III, 1, 145).

QA und FA; in QB fgg. fehlt *your* vor *ignorance.*

37. *As many of your players do* (III, 2, 3).

QA und FA; QB fgg.: *of our players.* Für *your players* haben sich Collier, Dyce, Furness, Delius u. A. entschieden, lediglich auf die Autorität der Folio hin, ohne Rücksicht auf QA.

38. Both. *We will, my lord* (III, 2, 46).

So liest FA. QB fgg.: Ros. *Ay, my lord.* In QA treten zwar Rosencrantz und Guildenstern an dieser Stelle nicht auf, sie hat aber

folgendes Analogon: Players. *We will, my lord* — als Antwort auf die an die Schauspieler gerichtete Rede Hamlets.

39. *The poesy of a ring* (III, 2, 142).

So (*poesie*) lesen QA und FA; QB fgg.: *posie*.

40. *Wormwood, wormwood* (III, 2, 171).

So QA (mit Hinzufügung von *O*) und FA; QB fgg.: *That's wormwood*.

41. *The lady protests too much* (III, 2, 220).

QA und FA; QB fgg.: *the lady doth protest too much*.

42. *What, frighted with false fire* (III, 2, 254).

So QA (*fires*) und FA; in QB fgg. fehlen diese Worte.

43. *Mother, mother, mother* (III, 4, 5).

So lesen die Fs, während in QB fgg. dieser Ausruf fehlt. Die Lesart der Fs wird durch QA bestätigt, wo es heißt: *Mother, mother, O are you here?* Dadurch wird bewiesen, daß in der Original-Handschrift hier der zwei- oder dreimalige Ausruf *Mother* stand; darüber hinaus kann freilich der QA keine weitere Autorität für die Herstellung der richtigen Lesart zugestanden werden, sondern man muß sich an FA halten.

44. *Larded with sweet flowers;*
Which bewept to the grave did not go (IV, 5, 36 fg.).

So liest FA; QA stimmt damit überein bis auf die unwesentliche Abweichung: *That bewept* für *Which bewept*. QB fgg. lesen dagegen *Larded all with sweet flowers* und *to the ground did not go*. Ob das *not* vor *go* ein fehlerhaftes Einschiebsel ist oder nicht, bildet eine Frage für sich; hier genügt es festzustellen, daß es sich ausnahmslos in sämmtlichen alten Drucken vorfindet.

45. *Pray you, let's have no words of this* (IV, 5, 44).

So liest FA, während QB fgg. *you* nach *pray* auslassen. In QA fehlen zwar die Worte an dieser Stelle, sie finden sich jedoch später (in der zweiten Wahnsinns-Scene), wo Ophelia zu Laertes sagt: *Nay, love, I pray you make no words of this now*.

46. *So would I ha' done, by yonder sun,*
An thou hadst not come to my bed (IV, 5, 62 fg.).

In QB fgg. ist vor diesen beiden Zeilen die offenbare Randbemerkung: *He answers* in den Text eingedrungen; sie fehlt sowohl in FA, als auch in QA.

47. *Alack, what noise is this?* (IV, 5, 92).

In QB fgg. fehlt diese Frage, wogegen sie sich in QA wiederfindet (*How now, what noise is that?*), nur daß sie hier unrichtiger Weise dem Könige, anstatt wie in FA der Königin, in den Mund gelegt wird.

48. *Grows ascaunt a brook* (IV, 7, 168).

Der unbestimmte Artikel wird durch FA und QA vertreten; in der letztern heißt es: *Sitting upon a willow by a brook.* QB fgg. lesen: *ascaunt the brook.* Für *ascaunt* haben die Fs: *aslant.* Hier ist jedoch kein Grund vorhanden, von QB abzugehn, da in diesem Punkte FA der QB ohne anderweitige Unterstützung gegenüber steht und ihr folglich weichen muß. Die Herausgeber folgen sowohl bezüglich des *ascaunt* als auch bezüglich des Artikels der QB — ich habe es in meiner Ausgabe gleichfalls gethan; der einzige, der *ascaunt a* in den Text genommen hat, ist (Furness zufolge) Staunton.

49. *She chanted snatches of old tunes* (IV, 7, 179).

So liest FA und diese Lesart wird durch QA bestätigt, wo es heißt: *Chanting old sundry tunes.* QB fgg. haben *laudes* oder *lauds* für *tunes.* Ophelia hat schon vorher Volkslieder gesungen, und zwar Grablieder und leichtfertige Liebeslieder durch einander; wie soll sie jetzt zu Kirchenliedern kommen? Das würde in keiner Weise zu ihrem Irrsinn passen. Ich muß hiernach meine eigene Ausgabe verbessern, in welcher ich mich folgerichtiger Weise an QB gehalten habe, da ich damals noch nicht von der zwingenden Gültigkeit des kritischen Gesetzes bezüglich der Uebereinstimmung von FA und QA gegen QB durchdrungen war.

50. *Let me see* (V, 1, 173).

Diese Worte fehlen in QB fgg. Die Lesart der FA wird durch QA gestützt, wo Hamlet sagt: *Was this? I prithee, let me see it. Alas, poor Yorick* etc.

51. *Now get you to my lady's chamber* (V, 1, 182).

So liest FA; QB fgg.: *Now get you to my lady's table;* QA: *Now go to my lady's chamber.* In der Lesart *chamber* statt *table* giebt die Uebereinstimmung von FA und QA den Ausschlag gegen QB; in der Lesart *Now get you* dagegen entscheidet die Uebereinstimmung von QB und FA gegen QA.

52. *As thus: Alexander died* (V, 1, 196).

Die Worte *as thus* fehlen in QB fgg., stehen aber übereinstimmend in FA und QA. Die letztere Ausgabe verliert sich freilich unmittelbar danach in einen andern, fehlerhaften Text, indem sie fortfährt: *of Alexander, Alexander died,* etc.

53. *Yet have I something in me dangerous* (V, 1, 250).

Diese Lesart der FA wird bestätigt durch QA, wo der Vers lautet:

For there is something in me dangerous.

QB fgg. lesen: *in me something dangerous,* was den Eindruck einer Cor-

rectur macht. Wie bei No. 48 und 49 muß ich hiernach meinen eigenen Text berichtigen.

54. Queen. *This is mere madness* (V, 1, 272 fgg.).

QB fgg. geben diese Rede der Königin, die Fs dagegen dem Könige, in dessen Mund sie ihrem Inhalte nach ungleich weniger paßt als in den der Königin; das Bild von der brütenden Taube ist durchaus weiblich und mütterlich. Merkwürdiger Weise theilt jedoch auch QA die Rede dem Könige zu, wobei freilich nicht übersehen werden darf, daß die Rede dort in etwas anderer, noch nicht völlig ausgeführter Gestalt auftritt; sie lautet nämlich:

King. *Forbeare Leartes, now is hee mad, as is the sea,*
Anone as milde and gentle as a Doue:
Therfore a while giue his wilde humour scope.

Das Brüten und das goldne Pärchen, also so zu sagen das Weibliche und Mütterliche des Bildes, fehlt hier noch, so daß der Vergleich allenfalls auch in einen Männermund paßt. Dazu kommt, daß wenigstens ein Theil der Rede, oder doch ein Anklang daran auch in QA auf die Königin fällt; nämlich gleich nachdem Hamlet und Horatio abgegangen sind, wendet sie sich, die Rede ihres Gemahls vervollständigend, an Laertes mit den Worten:

Alas, it is his madnes makes him thus,
And not his heart, Leartes.

Unter diesen Umständen verliert die Uebereinstimmung von FA und QA an dieser Stelle ihre Beweiskraft gegen QB. Die Fassung der Rede in QB ist offenbar eine vom Dichter herrührende Verbesserung von QA, und die Herausgeber oder Setzer der FA scheinen hier nur irrthümlich der gemeinsamen Quelle gefolgt zu sein, welche der FA wie der QA zu Grunde gelegen zu haben scheint. Aus ähnlichen Erwägungen habe ich mich bereits in meiner Ausgabe für die Lesart von QB entschieden.

V.

Wenn, wie zu hoffen steht, in der voranstehenden Note der Nachweis geliefert worden ist, daß die Uebereinstimmung von FA und QA regelmäßig gegen QB entscheidet, so muß jetzt auch des gegentheiligen Falles Erwähnung gethan werden, nämlich der Uebereinstimmung von QB und QA gegen FA. Die Beispiele dieser Uebereinstimmung sind zwar minder zahlreich, aber nicht minder entscheidend, so daß es genügen wird, einige wenige Fälle vorzuführen.

1. Hor. *Where, my lord?* Ham. *In my mind's eye, Horatio.* (I, 2, 185).

So lesen QA und QB fgg.; die Fs: *Oh where, my lord.* Die Inter-

jection steht hier ohne genügende Veranlassung und sieht wie eine Correctur behufs Regelung des Versmaßes aus. *Where* gehört jedoch zu den auf *r* oder *re* ausgehenden einsilbigen Wörtern, die sehr häufig zweisilbig ausgesprochen werden, so daß wir auch ohne das *Oh* einen regelmäßigen, trochäisch beginnenden Vers vor uns haben. Siehe Abbott, Shakespearian Grammar §. 480. S. Walker, Versification 136 seqq.

2. Ham. *For God's love, let me hear* (I, 2, 195).

Hier bedarf QB kaum der Unterstützung durch QA, um sich gegen FA zu behaupten; diese liest nämlich: *For Heaven's love, let me hear.*

3. *Armed at point exactly, cap-a-pe* (I, 2, 200).

So liest QB fgg.; QA: *Armed to point;* Fs: *Arm'd at all points.* Obwohl ich mich in meiner Ausgabe für die Lesart der Fs entschieden habe, so bin ich doch seitdem anderer Ansicht geworden. *Armed at all points* mag immerhin die gebräuchlichere Formel sein, allein dann ist *Armed at point* die *durior lectio* und schon deßhalb vorzuziehen, selbst wenn man der übereinstimmenden Lesart in QA keinen entscheidenden Einfluß zugestehen wollte.

4. *Whilst they, distill'd*
Almost to jelly with the act of fear (I, 2, 204 fg.).

So QA und QB; FA: *bestil'd*; FB: *bestill'd.* Zu dem, was in meiner Ausgabe über diese Stelle gesagt ist, habe ich nichts hinzuzufügen. Es kann kein Zweifel obwalten, daß sich die Lesart der Qs endgültig gegen die der Fs wie auch gegen die Conjectur *bechill'd* durchsetzen wird.

5. *I will watch to-night* (I, 2, 241).

So lesen QA und QB fgg.; die Fs: *Ile, I'le, I'll* — gegen das Metrum. Daß Furness hier den Fs gefolgt ist, beruht wohl nur auf einem Versehen.

6. *I warrant it will* (I, 2, 242).

So QA und QB (*warn't*) fgg. Die Fs: *I warrant you it will,* wodurch ein Alexandriner entsteht.

7. *We'll make a solemn wager on your cunnings* (IV, 7, 156).

So lesen QB fgg.; Fs: *commings.* In QA lautet dieser Vers allerdings ganz anders:

I'll lay a wager
Shall be on Hamlet's side etc.

aber kurz vorher sagt der König:

I have heard him often with a greedy wish,
Upon some praise that he hath heard of you
Touching your weapon, which with all his heart,
He might be once tasked for to try your cunning.

Hier haben wir also den nämlichen Ausdruck wie in QB.

8. *Therewith fantastic garlands did she make* (IV, 7, 170).

So lesen QB und QC; *There with* etc. QD und QE. In QA heißt die entsprechende Stelle:

O my lord, the young Ophelia
Having made a garland of sundry sorts of flowers
Sitting upon willow by a brook etc.

In den Fs dagegen lautet der Vers:

There with fantastic garlands did she come.

Die Frage ist, bindet sich Ophelia erst am Ufer des Baches ihre Kränze, oder geht sie bereits bekränzt dorthin, etwa in demselben Aufzuge, in welchem wir sie in Gemäßheit der Rowe'schen Bühnenweisung (*Enter Ophelia, fantastically dressed with Straws and Flowers*) in A. IV, Sc. 5 zu sehen gewohnt sind. Zahlreiche Herausgeber entscheiden sich hier für die Lesart der Fs, und Knight ist sogar soweit gegangen, das *make* der Qs für gleichbedeutend mit dem *come* der Fs zu erklären; *to make*, sagt er, *here means to 'come', to 'make way', to 'proceed'*. Nun ist es aber keineswegs ausgemacht, ob Rowe mit seiner Bühnenweisung das Richtige getroffen hat, mit andern Worten, ob es der Absicht des Dichters entspricht, daß Ophelia in der 5. Scene bekränzt auftritt, wenigstens enthält der Text nicht die mindeste Andeutung davon; ja selbst Ophelien's Blumenvertheilung ist möglicher Weise nur eine fingirte, wie Delius hervorgehoben hat. Und auch wenn wir dem armen Mädchen in der fünften Scene einen ähnlichen Kranz zugestehen wollen wie derjenige Lear's in A. IV, Sc. 6 ist, so folgt daraus noch immer nicht, daß sie sich nicht am Bache andere Kränze windet. Die Entscheidung giebt Much Ado about Nothing II, 1, 194 fgg. und 223 fgg. zu Gunsten der Qs, insofern aus dieser Stelle unzweideutig hervorgeht, daß nach dem Volksgebrauche der verlassene Liebhaber oder die verlassene Geliebte zu einer Weide geht und sich dort Kränze bindet; *I offered him*, so spottet Benedick über den von der Hero verlassenen Grafen Claudio, *my company to a willow-tree, either to make him a garland as being forsaken, or to bind him up a rod, as being worthy to be whipped.*

9. *But that this folly drowns it* (IV, 7, 193).

So lesen QB fgg. und FBCD. FA: *doubts*, woraus die der Folio anhängenden Herausgeber *douts* gemacht haben. Den Ausschlag giebt QA, wo zwar dieser Vers fehlt, wo aber Laertes sagt:

Too much of water hast thou, Ophelia,
Therefore I will not drown thee in my tears.

10. *The very conveyances of his lands will scarcely lie in this box* (V, 1, 104).

So lesen QB fgg. FA: *will hardly lie* etc. QA:

Why that same box there will scarse
Hold the conveyance of his land.

Danach kann kein Zweifel bestehen, daß man sich für die Lesart von QB entscheiden muß.

11. *Imperious Cæsar, dead and tur'nd to clay* (V, 1, 201).

So QA und QB fgg. Fs: *Imperial Cæsar.*

12. *Which let thy wisdom fear* (V, 1, 251).

So lesen QA und QB fgg. Fs: *wiseness.*

VI.

Die Bedeutung, welche der QA für die Textgestaltung des Hamlet zugestanden werden muß, erweist sich, wie im Bisherigen gezeigt, einmal in ihrer Uebereinstimmung mit FA gegen QB und zweitens in ihrer Uebereinstimmung mit QB gegen FA. Es giebt aber noch eine dritte Kategorie von Fällen, solche nämlich, wo QA allein die echte Lesart hat, oder diese doch aus ihr zu eruiren ist, so daß sie nicht nur FA, sondern auch QB aus dem Felde schlägt. Zwei Beispiele mögen genügen, um diese Thatsache festzustellen — ein drittes habe ich bereits in meinen *Notes on Elizabethan Dramatists* No. LXXXVIII besprochen.

1. Ham. *Upon the platform, 'twixt eleven and twelve,*
I'll visit you.
All. *Our duty to your honour.*
Ham. *Your loves, as mine to you; farewell* (I, 2, 251 fgg.)

So lautet die Stelle in den meisten Ausgaben, u. a. in der Cambridge Edition, der Clarendon Edition, bei Delius, Furness und auch in meiner eigenen Ausgabe. Nichtsdestoweniger kann ich nicht umhin, diese Lesart gegenwärtig als die am wenigsten berechtigte und am wenigsten haltbare anzusehn, ja, wie mich dünkt, giebt es wenige Stellen, wo sich die schrittweise Textänderung deutlicher verfolgen läßt als hier. In QA lesen wir nämlich:

Upon the platform, 'twixt eleven and twelve,
I'll visit you.
All. *Our duties to your honour.*
Ham. *O your loves, your loves, as mine to you,*
Farewell.

Die Interjection *O* ist möglicher Weise nur dadurch in den Text gekommen, daß die vorangehende Zeile ebenfalls mit einem *O* (*Our*) be-

ginnt, und das *Farewell* muß offenbar aus dem folgenden Verse herübergenommen werden, so daß alsdann ein regelmäßiger Blankvers entsteht. Der Herausgeber, Abschreiber — oder wer immer es gewesen sein mag — von QB hat nicht nur diese beiden Mängel beseitigt, sondern hat auch in anderer Hinsicht an der vorliegenden Lesart Anstoß genommen. Zunächst nämlich hat er den Plural *duties* in den Singular verwandelt, und zweitens hat er die Verdoppelung von *your loves* gestrichen, wie er auch anderwärts solche Verdoppelungen auf das einfache Maß zurückgeführt oder ganz und gar getilgt hat; so z. B. I, 2, 224 (*indeed*); I, 2, 236 (*very like*); III, 2, 171 (*wormwood*); III, 4, 5 (*mother, mother, mother*). Ein ferneres Beispiel wird gleich zur Sprache kommen. Dabei hat es dem Herausgeber kein Bedenken erregt, daß er im vorliegenden Falle den Vers zu einem Vierfüßler verkürzt hat. Die Herausgeber der FA haben zwar die Verdoppelung nicht wieder hergestellt, wohl aber sind sie insofern folgerichtig verfahren, als sie auch den zweiten Plural *loves* in den Singular umgeändert haben, so daß die beiden, der poetischen Sprache angehörigen und seit dem Erscheinen von QA vielleicht ein wenig obsolet gewordenen Plurale auf das Niveau der gemeinverständlichen prosaischen Rede herabgebracht sind. Unter diesen Umständen muß meiner Ueberzeugung nach die Entscheidung, unter Voraussetzung der beiden angegebenen Correcturen, zu Gunsten von QA ausfallen, so daß wir lesen:

I'll visit you.
ALL. *Our duties to your honour.*
HAM. *Your loves, your loves, as mine to you; farewell.*

Wer sich hiermit nicht vereinigen kann, sollte lieber der FA als der QB folgen, denn eine etwaige Vertheidigung der Lesart dieser letztern durch den Hinweis auf I, 1, 173, wo nicht nur QB, sondern auch FA lesen: *As needful in our loves, fitting our duty*, würde schwerlich als beweiskräftig zu betrachten sein, indem auch dort von QA eine correctere Lesart vertreten wird, nämlich: *As needful in our love, fitting our duty.*

2. *The serpent that did sting thy father's life*
Now wears his crown.
HAM. *O my prophetic soul!*
My uncle? (I, 5, 39 fgg.).

So schreiben Dyce, Globe Edition, Furness u. A. QB fgg. lesen in Einer Zeile: *O my prophetic soul! my uncle?* Die Fs gleichfalls in Einer Zeile: *O my prophetic soul: mine uncle?* Hiergegen ist zweierlei zu bemerken, zunächst die Unvollständigkeit des Verses und sodann das dem Gedankenzusammenhange nicht entsprechende Fragezeichen nach *uncle*,

das durch das darauffolgende *Ay* meines Erachtens in keiner Weise gerechtfertigt wird. Wenden wir uns an QA, so finden wir von beiden Uebelständen keine Spur, sondern werden dort durch den untadeligen Vers überrascht:

O my prophetic soul, my uncle! my uncle!

Nur noch eine Verbesserung wäre erwünscht, nämlich ein Ausrufzeichen statt des Kommas nach *soul.* Es tritt also hier wieder der eben besprochene Fall ein, daß QB und FA nach ihr die ursprüngliche Verdoppelung vereinfacht haben, und es erscheint in jeder Hinsicht unzweifelhaft, daß die Lesart der QA in den Text aufgenommen werden sollte, besonders da die Zerreissung dieses schnell ausgestoßenen Ausrufes in zwei Zeilen schwerlich angemessen ist, während der Halbvers (*Now wears his crown*) die Rede des Geistes in durchaus üblicher und unbedenklicher Weise beschließt.

VII.

If you do meet Horatio and Marcellus,
The rivals of my watch, bid them make haste.
Hamlet I, 1, 13 seq.

Bernardo weiß hiernach nicht nur, daß Horatio an der mitternächtlichen Wache Theil nehmen will, sondern seine Worte klingen, als sei er auch über die Gründe unterrichtet, die Horatio zu diesem Schritte bewegen. Und doch fragt er wenige Verse später im Tone der Verwunderung: *What, is Horatio there?* und in Vers 23 fgg. giebt ihm Marcellus Aufklärung über den Zusammenhang. Diese Aufklärung ist allerdings für Hörer und Leser erforderlich, aber es scheint mir doch eine Discrepanz in den drei Stellen zu liegen, über die man sich freilich hinwegzulesen gewöhnt hat. Solche Discrepanzen sind bei Shakespeare zu häufig, als daß sie Verwunderung erregen könnten; u. a. gehört auch das Wiedersehen Hamlet's und Horatio's dahin, das erst zwei Monate nach der Ankunft des letztern (er ist zur Beerdigung von Hamlet's Vater gekommen) stattfindet, wobei man unwillkürlich die Frage aufwirft, wie es möglich sei, daß sich die beiden Universitätsfreunde nicht früher begegnet sind, gleichviel ob absichtlich oder unabsichtlich.

VIII.

Did slay this Fortinbras; who, by a sealed compact, etc.
Hamlet I, 1, 86.

Clark und Wright in ihrer Oxforder Schulausgabe des Hamlet erklären diesen Vers für einen Alexandriner, wogegen Abbott §. 469 nach-

gewiesen hat, daß es einer jener unzähligen Quinare ist, die eine überschüssige Silbe vor der Pause besitzen, oder deren erstes Hemistich einen weiblichen Ausgang hat; es ist nämlich zu lesen *Fort'nbras.* Ein eben solcher Pseudo-Alexandriner, über den weder Clark und Wright, noch Abbott eine Bemerkung gemacht haben, findet sich sieben Zeilen weiter in der nämlichen Scene:

Had he been vanquisher; as by the same covenant etc.

Es ist zweisilbig *vanqu'sher* zu lesen; daß auch in *covenant* das *e* elidirt werden muß, ist so selbstverständlich, daß es kaum der Erwähnung bedarf. Als ein dritter hierher gehöriger Fall schließt sich Hamlet IV, 7, 67 fgg. an:

And for his death no wind of blame shall breathe,
But even his mother shall uncharge the practice
And call it accident.
LAER. *My lord, I will be ruled.*

Die beiden letzten Halbzeilen schließen sich zu einem vollständigen Verse zusammen, bilden aber nicht einen Alexandriner, sondern einen regelmäßigen Quinar. *Accident* ist zweisilbig und *My lord* einsilbig zu lesen: *acc'dent* und *M'lord.* Wegen des letztern vergl. *Marlow's Tragedy of Edward the Second ed. Fleay* (London und Glasgow, 1877) p. 122.

Daß auch der Vers Hamlet II, 2, 91:

And tediousness the limbs and outward flourishes

zu diesen Pseudo-Alexandrinern gehört, hat Abbott §. 467 bemerkt; es ist zu lesen *flour'shes.* Wer übrigens den Shakespeare systematisch darauf hin durchgehn will, wird ohne Zweifel die Zahl der viel besprochenen und unter allen Umständen anstössigen Alexandriner durch Zuhülfenahme solcher Elisionen wesentlich zu verringern im Stande sein. Hier handelt es sich nur um ein paar auf gut Glück herausgegriffene Beispiele.

IX.

On Fortune's cap we are not the very button.
HAMLET II, 2, 229.

In seiner sechszehnbändigen Folio-Ausgabe hat Halliwell (oder Fairholt) eine Illustration zu dieser Stelle gegeben, die einer gewirkten Tapete aus der Zeit Heinrich's VII. entnommen ist. Wir sehen da eine Mütze mit aufgeschlagenen Klappen oder Krämpen, welche durch einen kurzen Riemen mit einem Knopf am Ende zusammengeknöpft sind. 'Es liegt auf der Hand, 'bemerkt Halliwell', daß ein solcher Knopf, je nach dem

Reichthum des Trägers vom kostbarsten Material sein konnte.' Abgesehen davon, daß dies nach der Abbildung zu urtheilen an und für sich nicht sehr wahrscheinlich ist, so ist es auch für unsere Stelle nicht zutreffend; der Knopf an der Mütze wird hier nicht als ihr kostbarster, sondern als ihr oberster Theil erwähnt und steht im Gegensatz zur Schuhsohle, dem untersten Theile unserer Bekleidung. Der Knopf an der bei Halliwell abgebildeten Mütze sitzt aber an der Seite und kann seiner Bestimmung nach keine andere Stelle einnehmen. Unter diesen Umständen kann ich nicht umhin bei Guildenstern's Worten an die bekannte schottische Kappe (*Tam o' Shanter*) zu denken, bei der in der That der Knopf an der obersten Stelle angebracht ist. In diesem Gedanken werde ich durch einen anderen Vers im Hamlet (IV, 7, 77) bestärkt, wo der König die Kunstfertigkeit des französischen Cavaliers, welche in so hohem Maße Hamlet's Neid erregt, bezeichnet als:

A very riband in the cap of youth.

Zwar hat auch hier Halliwell in der erwähnten Ausgabe eine Illustration nach einem deutschen Holzschnitt aus dem Jahre 1583 beigebracht, allein die hier abgebildete Mütze ist nicht sowohl mit einem Bande, als mit einem Besatze geschmückt. *The wealthier classes*, so sagt Fairholt bei Halliwell, *frequently decorated the simple flat cap with aiguillettes, strings of pearl, jewels, and bows of silken ribbon. The latter being a comparatively cheap decoration was often used in the caps of young persons.* — Mag sein, aber womit ist denn bewiesen, daß die in Deutschland übliche Mützenform zur nämlichen Zeit auch in England getragen wurde? Einem deutschen Shakespeare-Gelehrten möchten seine englischen Collegen eine solche Folgerung schwerlich ohne Weiteres zugestehen. In Strutt's *Sports and Pastimes* (London 1867) finde ich keine Mütze abgebildet, die mit Knopf oder Band geziert wäre. Ueberdies hat Shakespeare schwerlich ein aufgenähtes Band im Sinne gehabt. Meiner Ueberzeugung nach würde den Worten des Dichters auch hier nichts so gut entsprechen, als die schottische Kappe mit ihrem flatternden Bande. Freilich würde man sich dabei der Frage nicht entziehen können, ob derartige schottische Kappen bereits zu Shakespeare's Zeit getragen wurden. In den Illustrationen zu *Stubbes' Anatomie of Abuses ed. Furnivall* (*for the New Shakspere Society*) p. 33* (*May-pole Dance: time of Charles I*) findet sich eine Figur mit einer anscheinend schottischen Mütze — soweit man es aus der nicht sehr deutlichen Zeichnung erkennen kann — und Ebsworth spricht in dem Memorandum, das zur Erläuterung der Kupfertafeln dient (p. 18*), anläßlich dieser Figur von '*flat-capped 'Prentice-boys*'. Daß Shakespeare die knopf- und band-geschmückte Mütze

nicht aus seiner Einbildungskraft geschöpft, sondern der Wirklichkeit entnommen hat, das scheint durch eine dritte Stelle des Hamlet bewiesen zu werden, nämlich IV, 7, 94, wo Laertes den Franzosen Lamond mit den Worten preist:

he is the brooch, indeed,
And gem of all the nation.

Daß Agraffen und Edelsteine von den Herren gern am Hute getragen wurden, lehren zahlreiche Bildnisse aus der Elisabethanischen Zeit, wie z. B. diejenigen Leicester's und Raleigh's bei Knight, *William Shakespeare, A Biography*, p. 84 und 331. Auch Federn trug man an Hut oder Mütze, was Rowe, Pope, Theobald, Hanmer und Warburton veranlaßt hat, anstatt *a very riband in the cap of youth* mit der wegen ihrer willkürlichen Correcturen bekannten Quarto von 1676 zu lesen *a very feather in the cap of youth.*

X.

The other motive,
Why to a public count I might not go,
Is the great love the general gender bear him;
Who, dipping all his faults in their affection,
Would, like the spring that turneth wood to stone,
Convert his gyves to graces; so that my arrows,
Too slightly timber'd for so loud a wind,
Would have reverted to my bow again,
And not where I had aim'd them.

HAMLET IV, 7, 21 fgg.

Durch ein Uebersehen, das mir jetzt selbst unerklärlich ist, habe ich bei der Begründung meiner Conjectur *graves* für *graces* in meinen *Notes on Elizabethan Dramatists* No. XCVII die Lesarten der Qs außer Acht gelassen. Statt der Folio-Lesart *for so loud a wind* finden wir nämlich in QB und QC *for so loued Arm'd*; in QD und QE *for so loued armes* und in der Quarto 1676 *for so loved arms.* In QA fehlt die Stelle. Hierdurch wird die Vermuthung erweckt, daß in der ursprünglichen Handschrift *armed*, *arms* oder *armour* gestanden hat, und diese Vermuthung wird durch die Folio selbst bestätigt, indem dieselbe im zweitnächsten Verse *arm'd* statt *aim'd* liest. Allem Anschein nach ist das Manuscript an dieser Stelle beschädigt gewesen, sei es durch einen Flecken oder durch einen Riß, so daß die Herausgeber oder Setzer den ursprünglichen Text nicht mit Sicherheit zu entziffern vermochten und sich schließlich auf das Conjecturiren verlegten, denn das *so loud a wind* in der Folio macht entschieden den Eindruck einer Conjectur.

Nehmen wir an, daß in der Handschrift *arms* stand, so bedarf es anstatt des verderbten *loued* nur eines Adjectivs, das 'undurchdringlich' oder dergl. bedeutet, um Ordnung und Klarheit in den Gedankenzusammenhang zu bringen. 'Gleich jener Quelle, würde dann der König sagen, die Holz in Stein verwandelt, verwandelt die Liebe des Volkes Hamlet's Fußschellen in Beinschienen, so daß meine Pfeile, zu leicht gezimmert für so undurchdringliche Waffen, nicht dorthin geflogen wären, wohin ich zielte, sondern abgeprallt und zu meinem Bogen zurückgekehrt sein würden.' In diesem Sinne hat bereits Jennens die Stelle aufgefaßt, und es ist schwer begreiflich, daß er so wenig oder vielmehr keine Zustimmung gefunden hat. Aus der Anführung bei Furness erhellt freilich nicht, wie Jennens das *graces* erklärt, und es ist klar, daß sich in diesem Zusammenhange *graves* als eine geradezu nothwendige Correctur herausstellen würde. Um ein etwaiges Bedenken im Voraus zu heben, mag noch hinzugefügt werden, daß die Beinschienen im Geiste des Dichters sofort den Gedanken an die übrige Rüstung hervorrufen; wer Beinschienen trägt, ist selbstverständlich auch mit einem Brustharnisch usw. versehen, und von diesem fliegen die auf das Herz gezielten Pfeile zurück; die Schienen stehen also insoweit als *pars pro toto.* Machen wir uns im Gegensatze hierzu den Zusammenhang der Folio klar. Gleich der Quelle, die Holz in Stein verwandelt, verwandelt die Liebe des Volkes Hamlet's Fußschellen in Vorzüge oder in Anmuth; dann schießt der König Pfeile ab — gegen was? gegen die Fußschellen oder gegen die Anmuth? — und findet, daß in Folge dieser Verwandlung (so THAT *my arrows &c*) seine Pfeile, zu leicht gezimmert für einen so lauten Wind, — woher kommt plötzlich dieser Wind? — nicht das beabsichtigte Ziel getroffen haben, sondern zum Bogen zurückgekehrt sein würden. Die Wirkung des Windes ist aber die, daß er den Pfeil aus seiner Bahn treibt, nicht, daß er ihn nach dem Schützen zurückjagt; selbst wenn der König die Thorheit begangen hätte, geradeswegs gegen den Wind zu schießen, würde das doch nicht möglich sein. Die von Steevens aus Ascham's Toxophilus beigebrachte Parallelstelle (bei Furness) verfängt nichts; sie beweist nur, was eigentlich keines Beweises bedarf, daß der Wind den Pfeil aus seiner Richtung treibt, nicht daß er ihn auf den Schützen zurückfliegen läßt. Ascham spricht sich ganz unzweideutig aus. *The greatest enemy of shooting,* so beginnt er den betreffenden Passus (Toxophilus ed. Arber p. 150), *is the wynde and the wether, wherby true kepyng a lengthe is chefely hindred. If this thing were not, men by teaching might be brought to wonderful neare shootynge. It is no maruayle if the litle poore shafte being sent alone, so high in to the ayer, into a great rage*

of wether, one wynde tossinge it that waye, an other thys waye, it is no maruayle I saye, thoughe it leese the lengthe, and misse that place, where the shooter had thought to haue founde it. Alles in Allem kann es kaum etwas Ungeordneteres und eines logischen Zusammenhanges mehr Entbehrendes geben, als die in Rede stehenden Verse im Hamlet, wenn wir ihnen nämlich den Wortlaut der Folio zu Grunde legen, und nur langjährige Gewöhnung kann uns über eine des Dichters so unwürdige Stelle hinweglesen lassen. Ich bin entschieden der Ueberzeugung, daß in der ursprünglichen Handschrift *arms* für *wind* gestanden hat, und daß in *loued* eine Corruptel steckt. Ein jüngerer Gelehrter, Herr Dr. F. Fritsche, dem ich diese Bemerkungen mittheilte, schlägt vor zu lesen: *so solid arms*, was keineswegs unwahrscheinlich klingt. An der Conjectur *graves* glaube ich hiernach nur um so mehr festhalten zu sollen.

XI.

She should in ground unsanctified have lodged.
Hamlet V, 1, 217.

Obwohl ich keine zweite Stelle bei Shakespeare aufzufinden vermag, wo er das intransitiv gebrauchte Verbum *to lodge* mit dem Hülfszeitworte *to have* conjugirt hätte, so würde ich dennoch dieses *ἅπαξ λεγόμενον* unbeanstandet lassen, wenn die Drucke übereinstimmten. Ganz im Gegentheil gehen diese jedoch weit auseinander. Die angegebene Lesart wird nur den Fs verdankt. QB fgg. lesen: *She should in ground unsanctified been lodged;* QA: *She had been buried in the open fields.* Sämmtliche Qs stimmen also bezüglich des *been* überein, und das *have* der Fs macht den Eindruck einer Correctur, und zwar einer keineswegs glücklichen. Sollte Shakespeare vielleicht geschrieben haben:

She had in ground unsanctified been lodged?

oder, was mir noch wahrscheinlicher ist:

She should in ground unsanctified be lodged?

Jedenfalls würde das mit seinem durchgängigen Gebrauche des Zeitwortes *to lodge* auf's Beste übereinstimmen. Ich beschränke mich darauf, zur Vergleichung die folgenden drei Stellen herbeizuziehen:

And in my house you shall be friendly lodged.
The Taming of the Shrew IV, 2, 107.

I will conduct you where you shall be lodged.
All's Well that Ends Well III, 5, 44.

Why should hard-favoured grief be lodged in thee?
Richard II, 2, 26.

XII.

Woul't drink up esile, eat a crocodile?
HAMLET V, 1, 299.

Ich komme auf diese, man möchte sagen zum Uebermaß besprochene Stelle nur zurück, um einen Satz in meinen *Notes on Elizabethan Dramatists* p. 117, Z. 5 v. u. zu verdeutlichen. Ich hoffe, es wird mir gelingen ein Mißverständniß auszuschließen, wenn ich folgendermaßen zu lesen bitte: *and it was reserved for Al. Schmidt* (*Shakespeare-Lexicon* s. EYSELL) *to think there was no hyperbole in the case and Hamlet's questions were meant to be ludicrous. 'Hamlet's questions, he says*, etc.

XIII.

And stand a comma 'tween their amities.
HAMLET V, 2, 42.

Seitdem Mr. Blades in seiner geistreichen, wenngleich halb und halb ironischen Schrift *Shakspere and Typography* zur Ueberraschung aller Shakespeare-Gelehrten nachgewiesen hat, einen wie ausgedehnten und zu gleicher Zeit wie fehlerfreien und angemessenen Gebrauch unser Dichter von den technischen Ausdrücken der Typographie gemacht hat, hat auch der obige Vers aufgehört, den Erklärern Anstoß zu geben, und alle Conjecturen, welche man versucht hat, (ich selbst habe mich einer solchen Conjectur schuldig gemacht), um das schwer begreifliche und anscheinend ungehörige *comma* zu beseitigen, sind gegenstandslos geworden. Wer nur einen Blick in das genannte kleine Buch gethan hat, wird nicht mehr an der unbedingten Richtigkeit des Textes zweifeln, die ich zum Ueberfluß noch durch eine, bisher übersehene Parallel-Stelle aus Marston's *Antonio and Mellida* IV, 1 zu unterstützen vermag:

We'll point our speech
With amorous kissing commas, and even suck
The liquid breath from out each other's lips.

XIV.

Ay, woman, wilt thou live i' th' woods with me?
MUCEDORUS III, 4, 54 ed. WARNKE AND PRŒSCHOLDT.

Es ist offenbar zu lesen:

SAY, *woman, wilt thou live i' th' woods with me?*

Ob der von den Herausgebern vor *woods* eingeschaltete Artikel nothwendig ist, darüber kann man verschiedener Ansicht sein. Jedenfalls

ist er sehr ansprechend, er ist das, was man erwartet; allein in Amadine's Antwort steht *woods* ebenfalls ohne Artikel:

Fain would I live, yet loth to live in woods.

XV.

TOCLIO. *Me, Madam! 's foot! I'd be loath that any man should make a holy-day for me yet.*

THE BIRTH OF MERLIN I, 1.

Dem Versuche, den ich in meinen *Notes on Elizabethan Dramatists* No. II gemacht habe, hier die ursprünglichen Verse herzustellen, läßt sich noch ein zweiter an die Seite stellen, bei dem durch eine Versetzung des Wortes *madam* und die völlig unbedenkliche Auflösung der Contraction *I'd* zwei vollkommen regelmäßige Fünffüßler gewonnen werden:

Me! 'S foot! I should be loth that any man
Should make a holiday for me yet, madam!

XVI.

M. FLOW. *Now, God thank you, sweet lady. If you have any friend, or garden-house where you may employ a poor gentleman as your friend, I am yours to command in all secret service.*

THE LONDON PRODIGAL V, 1.

Die in meinen *Notes on Elizabethan Dramatists* No. XXXV vorgeschlagene Emendation *field, or garden-house* wird außer Zweifel gestellt durch eine Stelle in Stubbes' *Anatomie of Abuses ed. Furnivall* (*for the New Shakspere Society*, London 1877) p. 88. *In the Feeldes and Suburbes of the Cities*, berichtet Stubbes, *thei* [*viz. the gentlewomen*] *haue Gardens, either palled, or walled round about very high, with their Harbers and Bowers fit for the purpose. And least thei might bee espied in these open places, they haue their Banquetting houses with Galleries, Turrettes, and what not els therin sumpteously erected: wherein thei maie (and doubtlesse doe) many of them plaie the filthie persons. And for that their Gardens are locked, some of them haue three or fower keyes a peece, whereof one they keepe for themselues, the other their Paramours haue to goe in before them, least happely they should be perceiued, for then were all their sporte dasht. Then to these Gardens thei repaire when thei list, with a basket and a boy, where thei, meeting their sweete hartes, receive their wished desires. These Gardens are exelent places, and for the purpose; for if thei can speak with their*

darlynges no where els, yet there thei maie be sure to meete them, and to receiue the guerdon of their paines: thei know best what I meane. But I wishe them to amende, for feare of Gods heauie wrathe in the daie of vengeaunce. — In Massinger's Bondman I, 3 sagt Corisca:

I have a couch and a banqueting-house in my orchard,
Where many a man of honour has not scorn'd
To spend an afternoon.

Daß übrigens nicht bloß die *gentlewomen*, sondern auch die *gentlemen* diese Gartenhäuser zu dem angegebenen Zwecke benutzten, lehrt Ram-Alley; or, Merry Tricks I, 1 (Dodsley-Hazlitt X, 271):

Hither they say he usually doth come,
Whom I so much affect: what makes he here?
In the skirts of Holborn, so near the field,
And at a garden-house? he has some punk,
Upon my life.

Vgl. auch was in *Measure for Measure* IV, 2, 28—33 von Angelo's Garten gesagt wird, wo ihn Isabella besuchen soll, wo aber Mariana ihre Stelle einnimmt. Die letztere sagt zu Angelo (V, 1, 210 fgg.):

This is the body
That took away the match from Isabel,
And did supply thee at thy garden-house
In her imagined person.

XVII.

To them, friends, to them; they are none but yours:
For you I bred them, for you I brought them up,
For you I kept them, and you shall have them:
I hate all others that resort to them.

Englishmen for my Money III, 2.

W. Carew Hazlitt hat in seiner Ausgabe der Dodsley'schen Sammlung (X, 508) das zweite *I* im zweiten Verse gestrichen als *redundant both for sense and measure.* Abgesehen davon, daß seiner eigenen Angabe zufolge dieß *I* in den beiden Qs von 1626 und 1631 übereinstimmend enthalten ist, kann es auch deßhalb nicht entbehrt werden, weil sonst das zweite *you*, das offenbar den Satzton haben muß, in die Thesis statt in die Arsis zu stehen kommen würde. Die metrische Schwierigkeit, an der Hazlitt Anstoß genommen hat, besteht in weiter nichts, als in der allbekannten überschüssigen Silbe vor der Pause (*them*), die sich obenein an das vorangehende *bred* auf das engste anschließt; wer es vorziehen sollte, könnte sogar *bred'm* aussprechen. Während mithin dieser Vers

nicht der mindesten Correctur bedarf und durch Hazlitt's Aenderung ganz im Gegentheil nur verschlechtert wird, scheint die folgende Zeile in der That nicht ganz unverdächtig; sie scandirt sich schlecht, wenn man sie nicht als einen vierfüßigen Vers mit einer überschüssigen Silbe vor der Pause auffassen will, und der Gedanken-Zusammenhang verlangt, daß auch hier das zweite *you* in die Arsis gesetzt wird. Man fühlt sich unwillkürlich versucht *'tis* einzuschieben:

For you I kept them, and 'tis you shall have them,

und es ist auffällig, daß Hazlitt über diesen Vers mit Stillschweigen hinweggegangen ist.

Halle, im November 1880.

Zur Geschichte der deutschen Shakespeare-Uebersetzungen.

Von

Gisbert Freih. Vincke.

Nicht von den unzähligen Uebersetzungen einzelner Shakespearestücke soll hier die Rede sein, sondern von den Gesammt-Uebersetzungen, welche zum Abschluß kamen oder doch als solche begonnen wurden, wenn auch der Abschluß nicht erfolgte. Würden die letzteren unerwähnt gelassen, dann müßte Wieland's bahnbrechendes Unternehmen ebensowohl übergangen werden wie Schlegel's Meisterwerk, weil beide Fragment blieben.

Wieland und sein Nachfolger Eschenburg.

Nachdem Shakespeare in Umgestaltungen, die bis zur Travestie gingen, schon seit dem Anfang des siebzehnten Jahrhunderts auf deutschen Bühnen erschienen war, begann Christoph Martin Wieland, noch nicht dreißigjährig, die erste Shakespeare-Uebersetzung. Band I brachte, ohne weitere Einleitung: 'Alexander Pope's Vorrede zu seiner Ausgabe des Shakespeare.' Daran schloß sich die metrische (nicht stichische) Uebersetzung des Sommernachtstraums ('Ein St. Johannis Nachts-Traum'). Meist fehlt dem Dialoge der Reim, welcher in diesem Stücke fast vorherrscht. Beim Zwiegespräch zwischen Puck und dem Elfen (II, 1) sah sich Wieland 'genöthiget, einige ekelhafte Ausdrücke aus diesem Gemählde in Ostadens Geschmack, wegzulassen. Ein Dichter, der nur für Zuhörer arbeitete, hat sich im sechszehnten Jahrhundert Freyheiten erlauben können, die sein Uebersetzer, der im achtzehnten für Leser arbeitet, nicht

nehmen darf.' Akt V bringt den Blankvers wiederholt durch Prosa ersetzt; die Rüpelkomödie schließt sich an in Alexandrinern.[1]) Der Schluß (V, 2) ist fortgelassen, Wieland bemerkt: 'Hier folget im Original noch ein kleiner Feen-Auftritt, wo Puck zuerst mit einem Besen erscheint, um das Haus zuvor auszukehren, Oberon und Titania aber mit ihrem Gefolge dasselbe durchtanzen, und durch einen Gesang einsegnen. Es ist mir unmöglich gewesen, diese Scene, welche ohnehin bloß die Stelle eines Divertissement vertritt, in kleine gereimte Verse zu übersezen; in Prosa aber, oder in einer andern Versart als in kleinen Jamben und Trochaeen, würde sie das tändelnde und Feen-mäßige gänzlich verlohren haben, das alle ihre Anmuth ausmacht.'

Wieland hat hier sein Princip als Uebersetzer dargelegt: er ließ eben fort, was ihm zu stark schien für den Geschmack seiner Zeit, oder was er sich außer Stande fühlte wiederzugeben.

Band I enthielt noch: 'Das Leben und der Tod des Königs Lear.' Die folgenden sieben Bände brachten 20 Stücke, sämmtlich in Prosa, der letzte außerdem: 'Einige Nachrichten von den Lebens-Umständen des Herrn Willhelm Shakesspear.' Es fehlen — von den Historien: K. Heinrich V.; K. Heinrich VI., Th. 1. 2. 3.; K. Richard III.; K. Heinrich VIII.; von den Komödien: Zähmung der Widerspenstigen; Die lustigen Weiber von Windsor; Verlorne Liebesmühe; Ende gut, Alles gut; Troilus und Cressida; von den Tragödien: Coriolan; Cymbeline; Titus Andronicus.

Der Hamlet-Monolog lautet wie folgt:[2])

'Seyn oder nicht seyn — Das ist die Frage — Ob es einem edeln Geist anständiger ist, sich den Beleidigungen des Glücks geduldig zu unterwerfen, oder seinen Anfällen entgegen zu stehen, und durch einen herzhaften Streich sie auf einmal zu endigen? Was ist sterben? — Schlafen — das ist alles — und durch einen guten Schlaf sich auf immer vom Kopfweh und allen andern Plagen, wovon unser Fleisch Erbe ist, zu erledigen, ist ja eine Glückseligkeit, die man einem andächtiglich zubeten sollte — Sterben — Schlafen — Doch vielleicht ist es was mehr — wie wenn es träumen wäre? — Da stekt der Haken — Was nach dem irdischen Getümmel in diesem langen Schlaf des Todes für Träume folgen können, das ist es, was uns stuzen machen muß. Wenn das nicht wäre, wer würde die Mißhandlungen und Staupen-Schläge der Zeit, die Gewaltthätigkeiten des Unterdrükers, die verächtlichen Kränkungen des Stolzen, die Quaal verschmähter Liebe,

---

[1]) So hat sie Schlegel mit geringen Aenderungen von Wieland entlehnt, desgleichen die Namen der Rüpel. Conf. Schlegel, Bd. I, Vorrede.

[2]) Bd. VIII, S. 106.

die Schicanen der Justiz, den Uebermuth der Grossen, ertragen, oder welcher Mann von Verdienst würde sich von einem Elenden, dessen Geburt oder Glück seinen ganzen Werth ausmacht, mit Füssen stossen lassen, wenn ihm frey stühnde, mit einem armen kleinen Federmesser sich Ruhe zu verschaffen? Welcher Taglöhner würde unter Aechzen und Schwizen ein mühseliges Leben fortschleppen wollen? — Wenn die Furcht vor etwas nach dem Tode — wenn dieses unbekannte Land, aus dem noch kein Reisender zurük gekommen ist, unsern Willen nicht betäubte, und uns riethe, lieber die Uebel zu leiden, die wir kennen, als uns freywillig in andre zu stürzen, die uns desto furchtbarer scheinen, weil sie uns unbekannt sind. Und so macht das Gewissen uns alle zu Memmen; so entnervet ein blosser Gedanke die Stärke des natürlichen Abscheues vor Schmerz und Elend, und die grössesten Thaten, die wichtigsten Entwürfe werden durch diese einzige Betrachtung in ihrem Lauf gehemmt, und von der Ausführung zurükgeschrekt.' —[1])

Wieland's Arbeit erschien im Druck unter dem Titel:

1) Shakespear Theatralische Werke. Aus dem Englischen übersezt von Herrn Wieland. Mit Königl. Poln. u. Chur-Fürstl. Sächs. allergn. Privileg. Zürich, bey Orell, Gessner und Comp. 1762—1766. (8 Bde. Ist antiquarisch zu haben.)

Im Deutschen Merkur[2]) schrieb Wieland sechs Jahre später: 'Niemand kennt die Mängel dieser Uebersetzung besser als ich selbst; aber ich kenne auch das Gute derselben, und weiß sehr wohl, daß ihr Herr Lessing durch das, was er in seiner vortrefflichen Dramaturgie zu ihrem Schutze sagte,[3]) blos Gerechtigkeit widerfahren ließ. Angenehm ist es mir, daß ich dem Publico zu einer neuen, und sorgfältig verbesserten, vermuthlich auch vollständigen Ausgabe dieser Uebersetzung Hoffnung machen kann, an welcher die Herren Orell, Gessner, Füessli und Comp. wirklich arbeiten lassen. Da ich diese Verleger ersuchen mußte, die Verbesserung (welcher ich aus Mangel der dazu erforderlichen Muße mich nicht selbst unterziehen konnte) einem andern dazu geschickten Gelehrten aufzutragen, so wünsche ich um so mehr (und gewiß wünscht

---

[1]) Dingelstedt ('Studien u. Copien nach Shakespeare. Pesth, Wien u. Leipzig. C. A. Hartleben's Verlags-Expedition. 1858.' S. 6) sagt: 'Wieland's Uebersetzung gleicht, im Lichte heutiger Kunstfertigkeit betrachtet, dem Spiele der Kinder, welche ein Bild am Fenster durchzeichnen; ihre Hand ist unsicher, fährt alle Augenblick neben hinaus, und wo sie die Umrisse des Originals nicht erkennen, ergänzen sie auf eigene Faust.'

[2]) Bd. III, S. 187. August 1773.

[3]) Funfzehntes Stück. Den 19. Junius 1767.

es jeder Freund der Litteratur mit mir), daß Shakespears guter Genius über dieser Arbeit wachen möge. Der Verbesserer wird nur zu manche Stellen, wo der Sinn des Originals verfehlt oder nicht gut genug ausgedrückt worden, und überhaupt vieles zu poliren oder zu ergänzen finden.'

Zwei Jahre später erschien das angekündigte Werk:

2) William Shakespear's Schauspiele. Neue Ausgabe. Von Joh. Joach. Eschenburg, Professor am Collegio Carolino in Braunschweig. Zürich, bei Orell, Gessner, Füesslin und Compagnie. Bd. I—XII. 1775—1777. Bd. XIII, welcher sieben diesem Dichter beygelegte dramatische Stücke, theils ganz, theils im Auszuge enthält, 1782.

Eschenburg (geb. 1743) sagt im Vorbericht: 'Von allen Veränderungen, die ich in der ältern Uebersetzung gemacht habe, eine umständliche Rechenschaft zu geben, würde eine für den Leser und mich ermüdende, und wenig nützliche Arbeit gewesen sein. Es kam darauf an, dem englischen Dichter, insoweit es sich thun läßt, eine deutsche Kleidung zu geben; ist ihm dieselbe schicklich und anpassend, so kann es dem Publiko gleichgültig sein, von welcher Hand ihm jedes einzelne Stück dieser Kleidung angelegt ist; und wer dennoch die Neugierde hat, dem liegen, zur Befriedigung derselben, beide Ausgaben zur Hand. Da die Anlage einmal gemacht war, den ganzen Shakespear zu übersetzen, und nicht blos eine Auswahl seiner besten und übersetzlichsten Stellen zu liefern, so mußte, wie gesagt, auch die Ausfüllung der gelassenen Lücken mein Augenmerk werden. Was sich also nur immer in unsere Sprache übertragen ließ, ist nun da; was noch weggeblieben ist, sind nur wenige einzelne Stellen, nur solche, die durchaus nicht anders, als Englisch, konnten ausgedrückt werden, mit denen dem Leser niemals ein ihm noch fremder characteristischer Zug des Dichters vorenthalten wird, und die ich noch dazu meistentheils in den Anmerkungen angeführt habe. Wer die großen Schwierigkeiten dieser Unternehmung nur einigermaßen kennt, der wird keine untadelhafte und fehlerfreie Vollendung derselben von mir erwarten, sondern zufrieden sein, wenn ich diese Uebersetzung, nachdem Herr Wieland mir schon so viel vorgearbeitet hatte, ihrer möglichen Vollkommenheit um einige Stufen näher gebracht habe. Nur dahin ging meine Absicht; und, um dieselbe zu erreichen, habe ich nicht blos auf die Richtigkeit der Uebersetzung, sondern auch darauf gesehen, das eigenthümliche Gepräge des großen Originals aufs möglichste beizubehalten. Und hiebei erkenne ich mit dem größten Danke die freundschaftliche Hülfe des ersten und größten Kenners der englischen Sprache unter den Deutschen, des Herrn Professors Ebert, mit dem ich jedes Stück, ehe ich es zum Druck überschickte, noch einmal wörtlich durchgegangen bin.

Ein beträchtlicher Verlust für denjenigen, der den Shakespear nur deutsch lesen kann, ist der Abgang des Sylbenmaßes; denn die meisten Scenen seiner Schauspiele sind in Versen. Den einzigen Sommernachtstraum hat Herr Wieland mit vielem Glücke metrisch übersetzt; und eben so werde ich in der Folge das Trauerspiel, Richard III., liefern, welches ich schon beinahe vollendet hatte, ehe ich noch diese Ausgabe der sämmtlichen Werke des Dichters übernahm. Allein, das Mühsame einer solchen Uebersetzung ungerechnet, so wird auch schwerlich der größere Verlust des Eigenthümlichen und Wörtlichen durch die Beibehaltung der äußern Form hinreichend ersetzt.' Hierbei ist zu bemerken, daß, außer den mannigfach eingestreuten Liederversen oder Gedichten, den Prologen und Epilogen, auch die Maskenspiele im Sturm (IV, 1) und in Cymbeline (V, 4), die Reden des Schauspielers sowie das Schauspiel im Hamlet, die Hexenscene im Macbeth [1]) metrisch übersetzt wurden. Der Hamlet-Monolog lautet jetzt:

'Seyn, oder nicht seyn? Das ist die Frage! Ob es edelmüthiger ist, sich den Schleudern und Pfeilen des zürnenden Schicksals bloß zu stellen, oder gegen ein ganzes Meer von Unruhen die Waffen zu ergreifen, ihnen Widerstand zu thun, und sie so zu endigen? Sterben — schlafen — nichts weiter? — und, durch einen Schlummer der Herzensangst, der tausendfachen Qualen der Natur los werden, die des Fleisches Erbtheil sind — das ist eine Vollendung, der brünstigsten Wünsche werth! Sterben — schlafen — Schlafen? vielleicht auch träumen — Ja, daran stößt sich's! Denn was in jenem Schlafe des Todes, wenn wir dieses sterblichen Getümmels entledigt sind, für Träume kommen können, das verdient Erwägung! Das ist die Rücksicht, die den Leiden ein so langes Leben schafft! — Denn wer ertrüge sonst die Geißel und die Schmähungen der Welt, des Unterdrückers Unrecht, des Stolzen Schmach, die Qual verschmähter Liebe, die Zögerungen der Gesetze, den Uebermuth der Großen, und die Verhöhnung des leidenden Verdienstes von Unwürdigen, wenn er sich mit einem bloßen Dolch in Freiheit setzen könnte? Wer würde Bürden tragen, und unter der Last eines mühseligen Lebens schwitzen und ächzen, wenn nicht die Furcht vor etwas nach dem Tode, vor dem unbekannten Lande, aus dessen Bezirk kein Reisender zurückkehrt, unsern Entschluß wankend machte, und uns riethe, lieber die Uebel zu dulden, die wir kennen, als zu andern hin zu fliehen, die uns noch unbekannt sind? Und so macht das Gewissen uns alle feigherzig; so verbleicht die frische Farbe der Entschlossenheit durch

[1]) Diese übernahm Schiller mit unwesentlicher Aenderung.

den blassen Anstrich der Ueberlegung, und große wichtige Unternehmungen werden durch diese Rücksicht in ihrem Laufe gehemmt und verlieren den Namen einer That!'

Jedem Stücke sind kritische Nachrichten, mehr historisch als ästhetisch, beigegeben.

Bei einer ferneren, ganz umgearbeiteten Ausgabe (Zürich 1798—1806) blieb Band XIII fort. Derselbe hatte die vier zweifelhaften Stücke enthalten, welche bei Shakespeare's Leben unter seinem Namen im Druck erschienen: Perikles — Ein Trauerspiel in Yorkshire — Der Londonsche Verschwender — Sir John Oldcastle (im Auszuge); ferner die drei anderen, welche bei Shakespeare's Leben mit den Initialen seines Namens veröffentlicht wurden:[1]) Lokrin — Lord Thomas Cromwell — Die Puritanerin (alle drei im Auszuge). Beide Ausgaben sind antiquarisch nicht selten.

Wieland-Eschenburg's Arbeit wurde, außer von Schlegel, so ziemlich von allen späteren Uebersetzern benutzt. Sie fand auch Anwendung, als vor hundert Jahren Shakespeare zuerst auf der deutschen Bühne festen Fuß faßte, und hier erhielt sie sich noch bis in die ersten Decennien des laufenden Jahrhunderts.

Die 12 Bände der Eschenburg'schen Uebersetzung waren kaum im Druck erschienen, als auch schon ein Nachdruck sich ankündigte. Dessen wohlklingenden allgemeinen Titel:

'Sammlung der Poetischen und Prosaischen Schriften ausländischer schöner Geister'

erklärt der Umstand, daß in Mannheim 'eine Gesellschaft verschiedner Gelehrten' die bezeichnete Sammlung herauszugeben angefangen und dafür — ein kaiserliches Privilegium erworben hatte. Die Gesellschaft machte den Anfang mit den in guten Uebersetzungen bereits vorhandenen Schriften, später sollten auch alle noch nicht übersetzten vortrefflichen Schriften in deutscher Sprache geliefert und für letztere ein anständiges Honorar gezahlt werden, während man die ersteren einfach als Gemeingut ansah. Eschenburg erhielt die Mittheilung dieser Piraterie 'im Namen der Gesellschaft' durch ein Schreiben des Markgräfl. Brandenb. Hofraths Beeke de dato Mannheim 10. Februar 1778; darin wurde die Billigung der 'guten und nützlichen Sache' vorausgesetzt, mit dem Hinzufügen, daß man schon beschäftigt sei, seine Uebersetzung zu berichtigen und zu verbessern, daß aber Erinnerungen und Emendationen, die er etwa selbst zu machen hätte, unter seinem Namen eingerückt werden sollten; auch ersuchte man ihn um die (zu honorirende) Uebersetzung

[1]) Jahrb. VIII, 368. 369.

eines andern noch nicht übersetzten Werkes. Das ganze Ansinnen wurde von Eschenburg mit Unwillen abgelehnt, er bezeichnete jede Betheiligung seinerseits als heimtückische Treulosigkeit gegen seine, durch das Unternehmen benachtheiligten Verleger. Beeke antwortet ihm (30. 3. 78), daß auf sein Schreiben diese neue Auflage gewiß unterbliebe, wenn die Sache nicht schon zu weit gediehen wäre; allein der erste Theil sei bereits fertig, der zweite fast zu Ende gedruckt.[1]) So erschien denn der Nachdruck, unter dem Titel:

3) Willhelm Shakespears Schauspiele. Von Joh. Joach. Eschenburg, Professor am Kollegio Karolino in Braunschweig. Neue verbesserte Auflage. Mit Allerhöchstem kaiserlichem Privilegio und Hoher obrigkeitlicher Erlaubniß. Strassburg bei Franz Levrault, der königlichen Intendanz und bischöfl. Universit. Buchdr. (20 Bde. 1778. 1779. Bd. 21 und 22 1783.)

Von Bd. IV an bleibt Eschenburg's Name auf dem Titel fort; von Bd. VIII an wird wechselnd Strassburg, Mannheim, oder Mannheim und Strassburg als Ort des Erscheinens genannt. Die Durchsicht hatte Gabriel Eckert, 'der Churfürstlichen Herren Edelknaben in Mannheim Professor,' übernommen. Dieser rühmte sich in der Vorrede, daß die Zahl seiner Verbesserungen über Tausend betrage, worunter wenigstens achthundert von Wichtigkeit wären. Großentheils lagen aber den Eckert'schen Aenderungen abweichende Lesarten zu Grunde, viele andre derselben waren schief oder verkehrt oder auch kleinlich; indeß muß Eschenburg selbst einräumen, daß die Anzahl der wirklichen Verbesserungen 'nicht viel über zweihundert' betragen werde.[2]) Bei einer zweiten Auflage (Mannheim 1780—1788) hieß es:

'Herausgegeben von Gabriel Eckert.'

Auch der Nachdruck ist antiquarisch zu haben.

Schlegel und die Versuche seiner Fortsetzer.

August Wilhelm Schlegel (geb. 1767) hatte sich schon als Göttinger Student, im Verein mit G. A. Bürger, an der metrischen Uebersetzung des Sommernachtstraums versucht. Ewa zehn Jahre später wurde das Manuscript von Neuem durchgesehen und umgestaltet, daneben auch Romeo und Julie in Angriff genommen, und allmählich reifte der Plan, das Uebersetzungswerk, stets im metrischen Anschluß an das Original, weiter zu erstrecken. Nun erfolgte die Veröffentlichung:

---

[1]) Eschenburg, Bd. XIII. Anhang, S. 461 ff.

[2]) A. a. O. S. 474.

4) Shakspeare's dramatische Werke, übersetzt von August Wilhelm Schlegel. Berlin bei Joh. Friedr. Unger. Bd. I—VIII 1797—1801. Bd. IX, Erste Abtheilung, 1810. Zweite Abtheilung. Fortsetzung der Verdeutschung von A. W. v. Schlegel. Berlin bei G. Reimer. 1830.

Durch Bd. IX, Abth. 2 (König Heinrich VIII. in der Uebersetzung des Grafen Wolf Baudissin, geb. 1789, ohne Nennung seines Namens) war die Reihe der 10 Königsdramen zum Abschluß gebracht. Außerdem enthielten die Bände folgende Stücke: Sommernachtstraum, Romeo und Julia, Sturm, Julius Caesar, Was ihr wollt, Wie es euch gefällt, Hamlet, Kaufmann von Venedig. Von Unger war das Werk in den G. Reimer'schen Verlag übergegangen. Alle Bände wurden einzeln neu aufgelegt.

Hier tritt den Deutschen zum ersten Mal der wirkliche Shakespeare entgegen, nach Geist und Form; jetzt erst ward es denen, die das Original nicht verstanden, augenscheinlich, wieviel durch die Prosa-Uebersetzung verloren gegangen war. Schlegel übersetzte nicht mit pedantischer Strenge stichisch, er legte keinen Werth darauf — was Jean Paul an Voss rühmt — 'den einsilbigen Britten in einen einsilbigen Deutschen zu verwandeln'; wo Knappheit der englischen Sprache die eben so knappe Uebertragung ohne Zwang nicht gestattete, da gab er wohl einen Vers oder einen halben zu, oder es wurde eine unwesentliche Stelle ausnahmsweise fortgelassen. Bedenklicher erscheint die Anwendung des Alexandriners in längeren gereimten Stellen, zumal dessen Beseitigung, wie andre Beispiele darthun, ihm nicht schwer fallen konnte.[1]) Allein Schlegel hatte nur 17 Stücke übersetzt, und nach den ersten acht Bänden war eine langjährige Pause eingetreten; so fehlten 19 Stücke, unter ihnen die drei großen Tragödien Lear, Othello, Macbeth: das reizte zur Fortführung des Angefangenen; aber nur metrische Uebersetzungen wagten sich jetzt noch hervor. Als erstes Werk dieser Art ist zu nennen:

5) Shakespeare's von Schlegel noch unübersetzte dramatische Werke, übersetzt von mehreren Verfassern. Berlin, 1809—1810, bei Julius Eduard Hitzig. Bd. I, II und III, Erste Hälfte.

Die Verfasser waren: G. W. Kessler (Cymbeline — Ende gut, alles

[1]) Ueber dies Alles, wie über Schlegel's Werden und Wachsen als Uebersetzer verbreitet sich eben so eingehend als anziehend: 'Die Entstehungsgeschichte des Schlegel'schen Shakespeare von Michael Bernays. Leipzig, S. Hirzel. 1872'. Hier auch (im Anhang) der Briefwechsel zwischen Schlegel und Eschenburg aus 1797/98. Schlegel übersendet die ersten Bände seiner Uebersetzung, Eschenburg erwidert dies mit den ersten Bänden seiner neuen Ausgabe; ein bittres Gefühl über die Concurrenz klingt bei ihm durch.

gut — Viel Lärmens um Nichts);[1]) L. Krause (Ein Wintermärchen); H. K. Dippold (Die lustigen Weiber von Windsor). Bd. I findet sich antiquarisch nicht häufig, Bd. II und III sind mir antiquarisch noch nicht vorgekommen.

Eine zweite Fortsetzung bleibt später unter Nr. 9 zu erwähnen.

Eine dritte ist:

6) Shakspeare's dramatische Werke, übersetzt von Philipp Kaufmann. Berlin u. Stettin. Nicolai'sche Buchhandlung. 4 Thle. 1830 bis 1836.

Im Ganzen 10 Stücke: Lear — Macbeth — Othello — Cymbeline — Die beiden Veroneser — Die lustigen Weiber von Windsor — Viel Lärmen um Nichts — Verlorne Liebesmüh — Ende gut, Alles gut, oder: Gewonnene Liebesmüh — Die Irrungen. Der frühe Tod des Uebersetzers endete das Unternehmen.[2])

Hierher möchte auch gehören:

7) Shakspere'sche Dramen. Uebersetzt von C. Heinichen, Rittmeister im Königl. Preuß. 7. Husarenregiment. Bonn. Adolph Marcus. 1858—1861. 5 Hefte.

Jedes Heft enthält ein Stück: Cymbeline — Coriolanus — Wintermärchen — Antonius und Cleopatra — Macbeth. Der Verfasser blieb im Felde als Dragoner-Major 1866.

Nach all diesen unabgeschlossenen Anfängen bleibt noch zu erwähnen die erste vollständige Gesammtausgabe, veranstaltet durch Eduard von Bauernfeld:

8) William Shakspeare's sämmtliche dramatische Werke und Gedichte. Uebersetzt im Metrum des Originals. 37 Bdchn. Wien, Druck und Verlag von J. P. Sollinger. 1825. In einem Band 1826. (Antiquarisch öfter zu finden.)

Leider ist das Buch wieder stark mit Nachdruck behaftet. Zunächst erscheinen die 17 von Schlegel übersetzten Stücke, sogar ein 18. wird ihm hier zugeschrieben, der Cymbeline, während doch dieser in der Uebersetzung von Abraham Voss sich vorstellt. Sodann ist Heinrich Voss dreimal vertreten, G. W. Kessler zweimal, L. Krause und Dippold jeder einmal,[3]) ebenso L. Tieck einmal, und zwar mit dem Perikles (den er in Bd. I seines Altenglischen Theaters — Berlin, Realschulbuchhandlung,

---

[1]) Kessler hatte auch eine Uebersetzung von Richard III. beendigt. Die Veröffentlichung unterblieb, als das Stück von Schlegel erschienen war.

[2]) Dingelstedt nennt diese Uebersetzung 'ein Lichtbild, das jede Warze und Sommersprosse, den zufälligen Ausdruck des Gesichts, alle Lücken und Launen der Urschrift mit ängstlicher Treue zurückgiebt'. Studien etc., S. 7.

[3]) Bezüglich dieser Drei conf. oben Nr. 5, bezüglich der Brüder Voss nachstehend Nr. 9 und 10.

1811, brachte). Hiernach bleibt noch ein Rest von 11 Stücken; nur diese sind neu übersetzt, und sie vertheilen sich wie folgt: Eduard von Bauernfeld übernahm 4, Joseph Fick 2, Ferdinand Mayerhofer 2, Franz von Hermannsthal 2 und Carl Spina 1. Die vermischten Gedichte wurden übersetzt durch Eduard von Bauernfeld und Andreas Schumacher, die Sonette durch den Letztern. Außerdem enthält der Band: Shakespeare's Leben, nach Augustin Skotlowe von A. Wagner; kritische Erläuterungen über die sämmtlichen dramatischen Werke — beziehungsweise von Franz Horn, H. Voss, Benda, Schlegel, Eschenburg, Eduard Gans; endlich Anmerkungen zu den sämmtlichen Dramen.

Eine zweite Auflage erschien 1828—1830 in 43 Bdn. Taschenformat.

Johann Heinrich Voss und Söhne.

Heinrich Voss der jüngere (geb. 1779) war im Jahre 1804 nach Weimar gekommen, hier hatte er für Schiller den Othello[1]) und demnächst in Goethe's Auftrag den Lear übersetzt.[2]) Mit seinem Bruder Abraham (geb. 1785, gest. als Director des Gymnasiums zu Kreuznach 1847) gab er dann heraus:

9) Schauspiele von William Shakspeare, übersetzt von Heinrich Voss und Abraham Voss. Tübingen, Cotta, 1810—1815. 3 Thle. (Antiquarisch selten.)

Die Theile enthalten 7 Stücke: Macbeth — Wintermärchen — Die lustigen Weiber von Windsor — Die Irrungen (von H. V.), Cymbeline — Coriolan — Antonius und Cleopatra (von A. V.). In der Vorrede zu Th. I heißt es: ‘daß wir keins der von Schlegel, diesem vollendeten Shakspeareübersetzer, gelieferten Stücke anrühren werden, sei denen versichert, die den Titel unserer Sammlung misverstehn sollten.’ Die Vorrede zu Th. III erklärt, daß bereits acht weitere Stücke druckfertig liegen, die namentlich aufgeführt werden. Nimmt man dazu den Othello, dann blieben von den durch Schlegel nicht übersetzten Stücken nur noch nachzubringen: K. Heinrich VIII., Troilus und Cressida, Titus Andronicus.

Indessen war es Heinrich Voss gelungen, den Vater Johann Heinrich für die Sache zu gewinnen. Dieser sollte anfangs blos einige Stücke übernehmen, bald aber ward ihm die Arbeit so anziehend, daß er nun mit den Söhnen gleichen Schritt halten wollte.[3]) So nahm man den ganzen Shakespeare in Angriff, und es erschienen:

---

[1]) Jahrb. XV, 223.

[2]) Briefe von H. Voss, herausg. von A. Voss, Heidelberg, Winter, 1833—1838. 3 Thle. II, 42. — Othello und Lear von H. Voss erschienen, gesondert, Jena bei Frommann, 1806.

[3]) Briefe von H. Voss, III, 30.

10) Shakspeare's Schauspiele von Johann Heinrich Voss und dessen Söhnen Heinrich Voss und Abraham Voss. Mit Erläuterungen. 1818 bis 1829. 9 Bde. Bd. I—III Leipzig, F. A. Brockhaus. Bd. IV—IX Stuttgart, J. B. Metzler.

Hier sind 13 Stücke von Johann Heinrich V. (darunter 11, die Schlegel auch übersetzt hatte); 14 von Heinrich V.; 9 von Abraham V. Schlegel's Sprache erachteten sie für nervlos und 'geleckt' (um den Ausdruck des Malers zu gebrauchen), deshalb Shakespeare's kräftigem Ausdruck nicht entsprechend; diesen wollten sie treu wiedergeben.[1]) Jean Paul schreibt an Heinrich Voss (Baireuth 30. 8. 1818): 'An Deines Vaters Uebersetzung hab' ich die alte Gediegenheit bewundert, die Silber in das kleinere Gold für den engeren Raum umsetzt. Nur müssen bei seinem Grundsatze, daß Text und Uebersetzung sich mathematisch decken sollen, Härten vorkommen, zumal bei Shakspearischer Knospenhärte statt der Blätterweiche. Herrlich benutzt und bereichert er die Sprache, wie z. B. mit Gedunst, Gelump, unlaß, die Sprenge —; auch niedersächsisch wie pampen. Ich freue mich unendlich auf das Fortfahren. — Das anglisirende Nachsetzen des regierten Worts störte mich oft sehr, im Versmaße weniger, weil dieses die größere Wichtigkeit, die man dadurch auf etwas legt, erlaubt. Aus so kleinen Nachforderungen kannst Du ersehen, welche große Vorforderungen ihr beide erfüllt habt, wenigstens für mich'. Heinrich Voss antwortet (Heidelberg, September 1818): 'Im Ganzen sind wir einverstanden über Wortstellung; Du hast mündlich solche Schlegel-Perioden mitverdammt, wo zierlich und langweilig endlich das Verbum eintritt, und wir wenigstens am Schluß erfahren, wovon die Rede ist. Nur kann man auf der Gegenseite zu weit gehen, und das geschah an den von Dir bemerkten Stellen, bei meinem Vater aus zu großer Consequenz, bei mir aus Unbeholfenheit. Unser Verkehrtes liegt nicht in Regel und Grundsatz, sondern in der Anwendung an einzelnen Stellen. Unsre Fehler können gewöhnlich durch Umstellung und Glättung getilgt werden; die Schlegel'schen nur durch Umschmelzung. Was Schlegel über Sprache und Wortstellung kritisiren mag, kümmert mich nicht (seine Stärke und Größe steckt anderswo); er will eben in der Poesie das Nervlose, wie seine mühsam hervorgedrückten und dann zierlich geleckten Poesien beweisen'.

---

[1]) Schiller war der entgegengesetzten Ansicht. Er schrieb an Goethe (22/10. 1799): 'Ich habe in den neuen Band von Schlegel's Shakespeare hineingesehen und mir däucht, daß er sich viel härter und steifer liest als die ersten Bände. Wenn Sie es auch so finden, so wär's doch gut, ihm etwas mehr Fleiß zu empfehlen.'

Der Hamlet-Monolog (von Joh. Heinr. Voss) lautet:

'Sein, oder Nichtsein, die, die Frage gilts! —
Ob es sei edler für den Geist, erdulden
Geschoss' und Schleudern des wutvollen Glücks;
Ob rasch bewaffnet gegen Sturm der Drangsal
Anringen, und vollenden. — Der Tod — ein Schlaf!
Nichts weiter! — und, durch Schlaf, uns Endigung
Der Herzensangst, der tausend Plagen, die
Dem Fleisch verhängt sind: — o ein Ruheziel,
Der Andachtswünsche werth! — Der Tod — ein Schlaf! —
Ein Schlaf! — vielleicht mit Träumen! — Ja, da liegts! —
Denn was im Todesschlaf uns träumen kann,
Wann weggeschnellt wir diesen Staubtumult,
Macht wohl uns stuzig. Das ist der Bedacht,
Der so dem Elend längt die Lebensfrist.
Denn wer ertrüg' hier Streich und Hohn der Welt,
Des Drängers Unfug, Troz des stolzen Manns,
Verschmähter Liebe Qual, des Rechts Verzug,
Der Aemter Hochmuth, und Mishandlungen,
Die stillem Werth der Unwerth bieten darf;
Wenn er sich selbst versezen könnt' in Ruh
Mit bloßem Pfriem? Wer trüge Last hinfort?
Wer stöhnt' und schwizt' in hartem Lebensjoch?
Nur daß die Furcht vor etwas nach dem Tod —
Das unentdeckte Land, aus deß Bezirk
Kein Wandrer umkehrt — irr macht den Entschluß,
Und heißt vielmehr ausstehn die Leiden hier,
Als fliehn zu andern, die uns unbekannt!
So macht Gewissen feig' uns allzumal;
So wird beherzter Kühnheit edle Röth'
Entfärbt zur Krankenblässe des Gedankens;
Und Unternehmung voll Gewicht und Mark,
Durch solche Rücksicht quer gewandt im Lauf,
Verliert den Namen Handlung.'

Die Anzahl der vorherrschend männlichen Versschlüsse übertrifft hier noch das Original[1]). Der Ladenpreis für die 9 Bde. war 27 Thlr. — der Antiquarpreis ist 2—3 Thlr.

Schlegel's Uebersetzung, zum Abschluss gebracht.

Die ersten acht Bände des Schlegel'schen Shakespeare waren in Schaffenslust und Schaffenskraft rasch nacheinander geschrieben und gedruckt, da kam das Werk in's Stocken (1801) durch eine Streitigkeit mit dem Verleger Unger. Dieser hatte den ersten Theil, ohne Schlegel's

[1]) Dingelstedt (Studien etc. S. 6) nennt die Vossische Shakespeare-Uebersetzung 'einen Holzschnitt, pedantisch hart und steif bis zur Ungenießbarkeit, aber dann und wann unübertrefflich scharf und tief.'

Vorwissen, neu gedruckt, über das nachzuzahlende Honorar gingen die Ansichten auseinander, und es kam zum Prozeß.[1]) Erst nach langer Pause wurde Richard III. in vier Wochen übersetzt, Heinrich VIII. begonnen (Frühling 1809), desgleichen der Macbeth, und noch 1811 sprach Schlegel die Ansicht aus, seine Arbeit zu vollenden; 1819 aber erklärte er, daß der Gedanke einer Fortsetzung für immer aufgegeben sei.[2])

Da übernahm es denn Ludwig Tieck, mit Schlegel's Zustimmung, den Abschluß herbeizuführen; er erklärte (1825), weil dies lange schon sein Vorsatz gewesen, so lägen Macbeth, Lear, Liebes-Leid und Lust bereits fertig bis zur letzten Ueberarbeitung, andere Stücke seien mehr oder minder weit vorgerückt, zugleich wurde schleunige Beendigung des Ganzen versprochen. Später (1830) ward die Heranziehung jüngerer Freunde zu der Arbeit verkündigt, doch wollte Tieck selbst den Macbeth, Liebes-Leid und Lust, die lustigen Weiber beisteuern; schließlich war er, als Uebersetzer eines Stückes, ganz ausgeschieden. Es erschienen:

11) Shakespeare's dramatische Werke, übersetzt von A. W. v. Schlegel, ergänzt und erläutert von L. Tieck. Berlin. G. Reimer. 9 Thle. Th. I. II. IV. 1826. Th. III. V—IX. 1830—33.

Jeder Theil enthielt vier Stücke, mit den Königsdramen wurde begonnen, sie folgten in den ersten beiden Theilen chronologisch bis zum Schluß von K. Heinrich VI. Nun fehlten noch Richard III. und Heinrich VIII.; allein den letztern hatte Schlegel nur angefangen — daher die vierjährige Pause. Bei der endlichen Weiterführung wurde Heinrich VIII. eingefügt in der Uebersetzung des Grafen Wolf Baudissin;[3]) daran schlossen sich zunächst wieder die weitern durch Schlegel übersetzten Stücke. Von den noch restirenden 18 übernahm Baudissin 12, Tieck's Tochter Dorothea 6. Tieck hatte nun die eigene Arbeit beschränkt — auf seinen kritischen Rath bei der gemeinsamen Durchsicht, auf Anmerkungen zu allen Stücken und auf mancherlei Aenderungen in den Schlegel'schen Uebersetzungen. Er erklärte, eingesehen zu haben, daß

---

[1]) Brief Schlegel's an seine Frau vom 18. April 1801. Caroline. Leipzig. Hirzel. 1871.

[2]) Sh.'s dram. Werke, übers. v. Schlegel u. Tieck, durchges. v. Michael Bernays. Bd. XII S. 408 ff. Im Schlegel'schen Nachlaß wurden die Bruchstücke von 'Heinrich VIII.' vergebens gesucht, doch fand sich der Anfang des 'Macbeth' nebst dem Refrain des Hexengesanges:

Mischt, ihr alle! mischt am Schwalle!
Feuer, brenn', und Kessel, walle!

Schlegel's sämmtl. Werke, herausgeg. v. E. Böcking. IV, 271. Bürger hatte übersetzt:

Lodre, brodle, daß sich's modle,
Lodre, Lobe, Kessel, brodle!

[3]) Diese war schon 1818 erschienen.

seine Absicht, das Werk selbst fortzuführen, mit seiner Zeit sich nicht vereinigen lasse. Baudissin's Name wurde erst im Nachwort genannt, Dorothea Tieck als 'ein andrer Uebersetzer, der sich nicht nennen will' bezeichnet. Unrichtig heißt es also auf dem Titel der späteren Auflagen: 'übersetzt von Schlegel und Tieck'.

Schlegel war mit den Aenderungen in seinen Stücken, mit den Anmerkungen zu denselben nichts weniger als einverstanden. In einem Schreiben an den Verleger Reimer (Bonn, December und Januar, 1838 und 1839) sagt er[1]): 'In meine Uebersetzung hineinkorrigiren, das darf Niemand ohne meine ausdrückliche Erlaubniß. Ein großer Dichter, ein geistreicher und liebenswürdiger Mann, mein alter Jugendfreund, kurz Ludwig Tieck, hat sich diese Freiheit genommen. Wie es ausgefallen, mögen unparteiische Kenner prüfen.' Ueber die Anmerkungen heißt es: 'Mich dünkt, man durfte von einem Manne wie Tieck etwas weit Bedeutenderes erwarten. Ich finde das Allgemeine unbefriedigend und das Einzelne großentheils unzweckmäßig.' Dann gegen den Schluß: 'Tieck erklärt alle bisherigen Ausgaben Shakespeare's, die seit einem Jahrhundert erschienen sind, für schlecht, und sagt, es sei endlich an der Zeit, aus der Verderbniß den ächten Text wieder herzustellen. Ich wäre neugierig, diesen ächten Text zu sehen. Er behauptet mit Zuversicht, er verstehe die englische Sprache weit besser als alle jene gelehrten Engländer. Nun, wenn er dieses auf einem öffentlichen Kampfplatze, ich meine, durch eine englisch abgefaßte und in England gedruckte Schrift durchfechten kann, so wünsche ich ihm Glück dazu.'[2]) Diesem Briefe sind beigefügt: 'Anmerkungen zu Tieck's Anmerkungen zum deutschen Shakespeare und zu einigen Stellen des englischen Textes' (10 Seiten, nur König Johann und Richard II. betreffend). Schlegel verlangte, bei einer neuen Auflage: Fortlassung der Vorreden sowie der Anmerkungen zu seinen Stücken, Wiederherstellung seiner Lesarten statt der Tieck'schen Aenderungen, auf jedem einzelnen Titel seiner 17 Stücke den Zusatz: 'übersetzt von A. W. v. Schlegel', und bei den jetzt wiederholt von ihm revidirten (den ersten drei Königsdramen): 'übersetzt und auf's neue durchgesehen.' So geschah es bei der zweiten Auflage (1839—1840). Am 8. December 1842 wünschte Schlegel von dem Verleger zu erfahren, ob dieser glaube, daß irgend einmal eine dritte Ausgabe des Schlegel-Tieck'schen Shakespeare nöthig werden könne, und nach dem Verhältnisse des bisherigen Absatzes in welchem Zeitpunkt etwa? Er fügte hinzu: 'Das deutsche Publicum scheint für den Shakespeare in der That

[1]) Schlegel's sämmtl. Werke, VII, 281 ff.

[2]) Vergl. auch: 'Die Tiek'sche Shaksperekritik, beleuchtet von N. Delius. Bonn. H. B. König. 1846.'

ein Danaiden-Faß zu sein, wo klares Wasser und Spüligt, gute und schlechte Uebersetzungen gleichermaaßen hindurchlaufen.'[1]) Wenn auch diese Bemerkung zutreffend ist, so wahrte doch die Schlegel-Tieck'sche Arbeit ihren Werth und Rang — auch beim Publicum: es wurde seitdem noch manche neue Auflage nothwendig.[2]) Unter diesen verdienen die nachstehenden besondere Erwähnung.

12) Shakespeare's dramatische Werke, nach der Uebersetzung von August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck sorgfältig revidirt und theilweise neu bearbeitet, mit Einleitungen und Noten versehen, unter Redaction von H. Ulrici herausgegeben durch die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft. Berlin. J. Reimer. 1867—1871. 12 Bde. Zweite Auflage 1876—77.

Bei den von Schlegel übersetzten Dramen kam es darauf an (wie das Vorwort bemerkt), 'die einzelnen offenbaren Fehler, die er — aus Versehen, Unkenntniß, Mangel an Hülfsmitteln u. s. w. — häufig genug begangen, mit geschickter Hand auszumerzen.' Bei den übrigen 19 Stücken machten sich neben ihren unbestrittenen Vorzügen auch eben so große Mängel geltend; hier waren deshalb manche ganz neu zu übersetzen, andere nicht nur zu verbessern, sondern stellenweis umzugestalten. So wurden 9 Stücke bearbeitet (von A. Schmidt und K. Elze), 10 Stücke neu übersetzt (von W. Hertzberg, G. Herwegh, F. A. Leo).

13) Shakespeare's dramatische Werke, übersetzt von A. W. v. Schlegel und L. Tieck, durchgesehen von Michael Bernays. Berlin. G. Reimer. 1871—73. 12 Bde.

Schlegel's ursprünglicher Text wurde hier mit philologisch-kritischer Sorgfalt wieder hergestellt, gesäubert von allen Fehlern, die dem Abschreiber oder dem Setzer zur Last fielen. Dabei ist zu bemerken, daß Schlegel um die Correctur während des Druckes sich eben so wenig jemals gekümmert hatte als um die Revision des gedruckten Stückes; die natürliche Folge war: eine Menge von Auslassungen und sinnentstellenden Druckfehlern, die sich dann 'als ewige Krankheit forterbten'. Bernays erklärt: 'Hier galt nur ein Gesetz: Erhaltung, unverletzte Erhaltung des Textes wie er durch den ersten Druck festgestellt ist. Der Herausgeber war zu keinerlei Aenderung befugt, den einzigen Fall ausgenommen, daß er Schlegel durch Schlegel selbst verbessern konnte. Und dieser glückliche Fall ist wirklich eingetreten.' Ihm standen nämlich die Original-Handschriften zu Gebot, welche aber nur von zwölfen der siebenzehn Stücke erhalten waren. Schlegel's letzte Revision der

---

[1]) Bernays, Entstehungsgeschichte etc., S. 25 Anm.
[2]) Soweit mir ersichtlich, bis jetzt 12 Auflagen, resp. Ausgaben.

ersten drei Königsdramen [1]) erwies sich nicht überall als stichhaltig: mehrfach wurde die alte Lesart wieder hergestellt. Bei den übrigen 19 Stücken fand nur in seltenen Fällen eine Aenderung statt, wenn der Sinn allzusehr verdunkelt oder ganz verfehlt war.

Auch illustrirt erschien die Uebersetzung:

14) Shakespeare's dram. Werke, übersetzt von A. W. v. Schlegel und L. Tieck. Herausgegeben von Richard Gosche und Benno Tschischwitz. Erste illustrirte Ausgabe. (Mit ausdrücklicher Genehmigung des Herrn Georg Reimer in Berlin.) Berlin. G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung. 1874. 8 Bde.

Eine Biographie Shakespeare's, Einleitungen und Anmerkungen wurden hinzugefügt, die nicht durch Schlegel übersetzten Stücke verbessert.

Anderweitige Uebersetzungen.

Da finden wir denn, schon vor mehr als fünfzig Jahren, ein seltsames Machwerk:

15) W. Shakspeare's sämmtliche Schauspiele, frey bearbeitet von Jos. Meyer. Wohlfeile Taschenausgabe mit Kupfern. 52 Bdchn. Gotha, Hennings. 1824—1833. (Die Verlagsfirma wechselt viermal.)

Strenggenommen gehört das Buch nicht hierher — als 'freie Bearbeitung', in welcher die Meyer'sche Phantasie wunderliche Blasen treibt. Aber Meyer behandelt nur 1—11 und 14. Die anderen wurden unter Aufsicht von H. Döring übersetzt; von 13 an heißt es: 'frei bearbeitet von Mehrern und herausgegeben von Meyer.' Bd. 40—50 bringen 'zweifelhafte Stücke'; [2]) 51 und 52 die Gedichte.

16) Shakspeare's dramatische Werke, übersetzt und erläutert von J. W. O. Benda. Leipzig, Göschen. 1825—26. 19 Bde.

Die erste Gesammtübersetzung, welche von einer Hand begonnen und beendet wurde. Der Uebersetzer hatte zwanzig Jahre seiner Arbeit gewidmet; sie ward also angefangen, als Schlegel's Arbeit mit dem 8. Bande in's Stocken gerathen war.

17) W. Shakspeare's sämmtliche Werke in Einem Bande. Im Verein mit Mehreren übersetzt und herausgegeben von Julius Koerner. Schneeberg, Druck u. Verlag von Carl Schumann, Wien in der Carl Gerold'schen Buchhandlung. 1836.

Uebersetzer sind: G. N. Bärmann (12 Stücke); J. Koerner (11 St.); H. Döring (11 St.); Beauregard Pandin (C. F. v. Jariges — 2 St.); G. Regis (1 St.); K. Richter (Vermischte Gedichte). 'Bruchstücke aus Shakespeare's Leben' fügte der Herausgeber hinzu.

---

[1]) Brief an Reimer unter 11.

[2]) Jahrb. VIII, 368.

18) W. Shakspeare's sämmtliche dramatische Werke in neuen Uebersetzungen von A. Böttger (3), H. Döring (3), Alex. Fischer (5), L. Hilsenberg (1), W. Lampadius (2), Th. Mügge (3), Th. Oelckers (4), E. Ortlepp (3), L. Petz (3), K. Simrock (5), E. Susemihl (3), E. Thein (2). Leipzig, G. Wiegand. 1836. 37 Bdchn. 1838 — in Einem Bde.

Es erschienen verschiedene Ausgaben und Auflagen.

19) Shakespeare's dramatische Werke. Englisch-deutsche Prachtausgabe, mit 1000 Scenen und Vignetten von F. Groß. Die deutsche Uebersetzung von Alexander Fischer. 1ster Bd. Lief. 1—11. Schmal gr. 4°. Stuttgart 1837. Pforzheim, Dennig, Finck & Co., à Lief. $1^1/_2$ gr.

So verzeichnet den Titel das Allgemeine neue Bücher-Lexikon von Chr. Gottl. Kayser, während das Werk dem Allgemeinen Bücher-Lexikon von Heinsius nicht bekannt ist. Im Buchhandel ist es vergriffen, antiquarisch kam mir nur vor Heft 1: 'Der Kaufmann von Venedig', mit 27 Scenen und Vignetten in feinstem Holzstich. Pforzheim, Verlag von Dennig, Finck & Co. 1843. 11 Bogen.'[1]) Es ist die wirklich erste deutsche illustrirte Ausgabe.

20) W. Shakspeare's dramatische Werke, übersetzt von Ernst Ortlepp. Stuttgart. Scheible, Rieger u. Sattler. 1838—39. 16 Bde. Neue durchaus verbesserte Aufl. 1842.

Die zweite vollständige Gesammtausgabe von einer und derselben Hand.

21) W. Shakspere's dramatische Werke, übersetzt und erläutert von Adelbert Keller u. Moritz Rapp. Stuttgart, G. B. Metzler. 1843 bis 1847. 37 Bdchn. Zweite Ausgabe 1854.

Hier wird Shakespeare nachgebessert. M. Rapp sagt: 'Grelle Verstöße gegen das Costüm seiner Stücke dürfte der Uebersetzer für einen deutschen Leser wohl zu mildern oder zu umgehen sich die Mühe geben.' So spielen z. B. 'die Irrungen' ('Verwechslungsstück' genannt) zu Ragusa, im Costüm des Mittelalters, und dem entsprechend sind sämmtliche Personen umgetauft. Die beiden Veroneser ('Die Freunde von Oporto') spielen in Oporto, Lissabon und im Gebirge bei Badajoz, Alles trägt portugiesische Namen. In 'Maß für Maß' ('Vergeltungsrecht') steht 'Albrecht, Erzherzog v. Oestreich' an der Spitze des Personenverzeichnisses, Angelo wird zum 'Fürst Leopold', Escalus zu 'Ernst von Dietrichstein' u. s. w. Auch hat M. Rapp 'versucht, die Shaksperische Scenerie von Grund aus zu reformiren, das heißt, ihn so in Scene zu setzen, als ob dem Dichter eine Maschinerie zu Gebote gestanden hätte, die alle heutige und künftige noch überbietet.'

---

[1]) Muthmaßlich dürfte vorstehend zu lesen sein statt: '1ster Bd. Lief. 1—11' vielmehr: '1. Bd. Lief. 1. Bogen 1—11', und weiter: 'à Bogen $1^1/_2$ gr.' Ich nehme an, daß keine Fortsetzung erschien.

22) Shakespeare's Dramen in deutscher Uebertragung von Dr. F. Jencken. Mainz. Eduard Janitsch. 1853—56. 6 Bdchn.

Darin ist enthalten: Hamlet, Julius Cäsar, Romeo und Juliet, Othello, König Lear, Macbeth. Der erblindete Uebersetzer hält eine freier wechselnde metrische Bewegung für nothwendig, um Shakespeare's Worten gerecht zu werden. Er sucht das u. a. durch folgenden Satz klarzulegen: 'Solcher Umgestaltung des poetischen Dargebotes unerreichbarer Genialität kann sich eine blos nur wörtlich angepaßte mechanisch zusammengesetzte Uebertragung keineswegs erfreuen, sie wird das Bedeutungsvolle im reichsten Farbenglanz entstrahlende Lebensgemälde zur nüchternen poetisch ungenießbaren Skizze verzwergen, und das frische volle Lebensgrün der ursprünglichen ideellen Umkleidung in herbstlich dürres Laub umwandeln.' So beginnt denn z. B. die längere Rede des Marullus (Jul. Cäs. I, 1) folgendermaßen:

'Ihr jubelt; worüber? was hat er Euch erobert?
Wo sind die zinspflichtigen Besiegten nach Rom geführt,
An seinen Wagen gefesselt zur Pracht des Triumphes?
Seid Blöck und Steine, ohn' Aug' und Ohren, gefühllos!
O Römer, kaltherzige, grausame Männer!
Vergeßt Ihr Pompejus? Wie oft erklimmtet Ihr Mauern und Dächer,
Den Rauchfang selbst und Thurmeszinne mit Kindern im Arm,
Da saßt Ihr, harrtet den Taglang geduldig am Platze,
Pompejus den Mächt'gen zu schauen wie er dahinzog,
Dahin durch die Straßen von Rom.'

Beim Erscheinen der Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung, revidirt und herausgegeben durch die deutsche Shakespeare-Gesellschaft, waren zwei Vorstands-Mitglieder der letzteren an die Spitze zweier neuen Uebersetzungs-Unternehmungen getreten: Franz Dingelstedt und Friedrich Bodenstedt. — Die erste derselben kündigte sich an:

23) Shakespeare in deutscher Uebersetzung. Hildburghausen, Bibliographisches Institut. 1867. 10 Bde.

Uebersetzer sind: K. Simrock (13 Stücke); H. Viehoff (11 St.); W. Jordan (6 St.); F. Dingelstedt (4 St.); L. Seeger (3 St.); Gelbcke (Gedichte).

Die zweite führt den Titel:

24) W. Shakespeare's dramatische Werke. Uebersetzt von F. Bodenstedt, N. Delius, F. Freiligrath, O. Gildemeister, G. Herwegh, P. Heyse, H. Kurz, A. Wilbrandt. Nach der Textrevision und unter Mitwirkung von N. Delius. Mit Einleitungen und Anmerkungen. Herausgeg. v. F. Bodenstedt. Leipzig, F. A. Brockhaus. 1867—71. 38 Bdchn. od. 9 Bde. 2. Aufl. 1873; 3. Aufl. 1878—79.

Freiligrath hat sich indeß gar nicht betheiligt. Von den Andern brachte Gildemeister 15 Stücke (darunter alle Historien); Bodenstedt 8 St. (darunter die großen Tragödien, mit Ausnahme des König Lear); Herwegh 7 St.; Delius, Heyse, Wilbrandt — jeder 2 St.; Kurz 1 St.

Diesen folgte:

25) W. Shakespeare's dramatische Werke. Deutsche Volksausgabe. Herausgegeben von Max Moltke. Leipzig, J. M. Gebhardt's Verlag. 1867—68. 12 Bde.

Endlich ist zu nennen:

26) Shakespeare's sämmtliche Werke. Eingeleitet und übersetzt von A. W. Schlegel, F. Bodenstedt, N. Delius, F. A. Gelbcke, O. Gildemeister, G. Herwegh, P. Heyse, H. Kurz, A. Wilbrandt. Illustrirt von John Gilbert. Stuttgart, E. Hallberger. 1874—76. 4 Bde.

Von den Schlegel'schen Stücken (deren Schutzfrist inzwischen abgelaufen war) 16, bei dem 17., 'Romeo und Julia' wurde Bodenstedt's Uebersetzung vorgezogen; die übrigen Stücke wie bei 24; die Gedichte von Gelbcke und Bodenstedt.

„Gereinigte" Ausgaben.

Auch deren besitzen wir zwei, in usum Delphini zurechtgemacht. Zuerst eine ältere:

27) Familien-Shakspeare. Eine zusammenhängende Auswahl aus Shakspeare's Werken in deutscher metrischer Uebertragung. Mit Einleitungen, erläuternden Anmerkungen und einer Biographie des Dichters von O. L. B. Wolff. Ein Buch für Schule und Haus, namentlich für die deutsche Frauenwelt und die reifere Jugend. Leipzig, Jurany. 1849. Theils Erzählung, theils Dialog.

Sodann allerneuestens:

28) Shakespeare's Werke. Für Haus und Schule deutsch mit Einleitungen und Noten bearbeitet von Dr. Arthur Hager. Freiburg i/B. Herder. 1877—80. 6 Bde.

Behandelt sind alle Stücke, aber großentheils (auch Othello) nur im Auszuge. Als Text ist Schlegel's Uebersetzung zu Grunde gelegt (geprüft und durchgesehen); im Uebrigen werden 'andre, möglichst vollendete Uebersetzungen' geboten. Es fehlt auch nicht an Irrthümern, wie denn z. B. die Scenen und Stellen aus 'Ende gut, Alles gut' 'in der von Schlegel besorgten Uebertragung' mitgetheilt sein sollen, während bekanntlich Baudissin das Stück übersetzt hat.

Dem Titel nach scheint noch hierher zu gehören: 'Shakespeare's Dramen für weitere Kreise bearbeitet von Dr. E. W. Sievers. Leipzig,

W. Engelmann. 1851—53. 5 Bdchn.' (Hamlet, Julius Cäsar, K. Lear, Romeo und Julie, Othello.) Allein der Verf. gibt keine Text-Bearbeitung, er verfolgt vielmehr den Weg, nach vorausgeschickter Einleitung, jedes Stück Akt für Akt durchzugehen, um 'den geistigen Gehalt der Dramen Shakespeare's den Lesern weiterer Kreise so zu vermitteln, daß der ästhetische Genuß durch das gewonnene Verständniß nicht gestört, sondern nur noch vertieft werde.'

Nach den Jahren ihres Erscheinens ordnen sich die Uebersetzungen wie folgt:

1762. Wieland (1).
1775. Eschenburg (2).
1778. Straßburg-Mannheimer Nachdruck (3).
1797. Schlegel (4).
1809. Keßler-Krause-Dippold (5).
1810. Heinr. u. Abraham Voß (9).
1818. Joh. Heinr. Voß u. Söhne (10).
1824. Meyer (15).
1825. Bauernfeld (8).
„ Benda (16).
1826. Schlegel-Tieck (11).
1830. Kaufmann (6).
1836. Körner (17).
„ Böttger (18).
1837. Al. Fischer (19).
1838. Ortlepp (20).
1843. Keller u. Rapp (21).
1849. O. L. B. Wolff (27).
1853. Jencken (22).
1858. Heinichen (7).
1867. Schlegel-Tieck-Shakespeare-Gesellschaft (12).
„ Dingelstedt (23).
„ Bodenstedt (24).
1868. M. Moltke (25).
1871. Schlegel-Tieck-Bernays (13).
1874. Schlegel-Tieck illustrirt bei Grote (14).
„ Illustrirt bei Hallberger (26).
1877. Hager (28).

Die vorstehenden Uebersetzungen ergeben eine stattliche Zahl — bei sehr verschiedenem Werth. Den letztern kritisch zu behandeln, das war weder Zweck dieser historischen Zusammenstellung, noch hätte dazu hier der Raum ausgereicht; aber es scheint auch minder nothwendig aus folgendem Grunde. Im Einzelnen bieten Schlegel's Nachfolger, neben Seltsamem und Groteskem, vielfach Gelungenes und Vortreffliches (wiewohl die Ladung nicht immer durch die Flagge gedeckt wird); im Ganzen — so gilt es wohl bei der unbefangenen Kritik als feststehendes Urtheil — wurde Schlegel seit nun achtzig Jahren auch von dem Besten seiner Nachfolger nicht erreicht oder gar übertroffen. Möge uns bald dargethan werden, daß er nicht unübertrefflich ist!

Hamlet's Familie.

Von

Hermann Isaac.

Schon mehrfach ist der Versuch gemacht worden, diejenigen Aenderungen der thatsächlichen Verhältnisse, welche Shakespeare in seiner Hamlet-Tragödie an der Hamlet-Sage vorgenommen hat, als durch die Geschichte seiner Zeit angeregt nachzuweisen, und selbst die Haupt-Charaktere des Dramas mit der ihnen vom Dichter gegebenen Individualisirung, die ja eine von der Sage durchaus abweichende ist, unter den Großen seiner Zeit wiederzufinden. So anziehend solche Untersuchungen vom literarhistorisch-kritischen Gesichtspunkte aus auch sind, so wenig fraglich auch ihre Berechtigung ist — denn sie sollen ja mit Shakespeare's Auffassung der Zeitverhältnisse, der Zeitgeschichte einen Einblick in sein Geistes- und Herzensleben gewähren — so dürfen wir doch auf die Erfolge derselben keine zu grossen Hoffnungen setzen. Mehr als die Möglichkeit, oder im besten Falle die Wahrscheinlichkeit, daß der Dichter die betreffenden von der Zeit gebotenen Anregungen verwerthet habe, wird man, so wie die Shakespeare-Biographie nun einmal liegt, nicht feststellen können.

Andererseits liegt die Gefahr eines absoluten Mißlingens, einer reinen Irrfahrt auf der Suche nach Uebereinstimmungen zwischen Wirklichkeit und Dichtung sehr nahe. Und gerade die Shakespeare-Literatur weist nicht wenige Fälle auf, in denen Forscher, durch einige äußerliche Aehnlichkeiten verlockt, mit Entstellung der Wirklichkeit wie der Dichtung eine Reihe von anderen Umständen zusammenzwangen und Originale für die poetischen Bilder fanden, die nur sehr Wenigen außer ihnen selbst Portrait-Aehnlichkeit zu haben schienen. Eine der abenteuerlichsten Irrfahrten dieser Art ist der bekannte Versuch Massey's, die Sonette aus der Zeitgeschichte zu erklären. Weniger bekannt, aber nicht weniger thöricht, ist die Idee eines Anonymus, daß Shakespeare in den Figuren

von 'Antonius und Cleopatra' seinen ganzen Bekanntenkreis und sich selbst gezeichnet habe: Shakespeare tritt hier in doppelter Gestalt auf, der jugendliche Dichter ist Antonius, der ältere Octavian; Octavia ist Anna Hathaway, und Cleopatra selbstverständlich die dunkle Dame der Sonette; Enobarbus, der treulose Freund des Antonius, ist Southampton; Sextus Pompejus ist Pembroke; der Seeräuber Menas ist der 'piratische Verleger' Th. Thorpe und der betrunkene Lepidus der Dichter Marlowe.[1]

In Bezug auf Hamlet existiren drei Versuche dieser Art. Der eine ist von Gerth.[2] Diesem Versuche möchte ich hier keine Aufmerksamkeit schenken; der Gedanke, daß Shakespeare die Geschichte des dänischen Königshauses 'studirt' habe, um sie im Hamlet darzustellen, ist so unendlich weit hergeholt; die Uebereinstimmungen zwischen Vorgängen und Personen sind so auffallend gering, daß ich nur auf die Widerlegung dieser Hypothese von Krummacher[3] verweise, von dessen äußerst ausführlicher Behandlung ich doch nur Einiges wiederholen könnte.

Ein anderer Versuch, der weit mehr Berücksichtigung verdient, wurde schon im vorigen Jahrhundert von dem Engländer Plumptre[4] gemacht und neuerdings von Silberschlag[5] wiederholt: er besteht darin, die Vorgänge in Hamlet's Familie auf die Geschichte der Maria Stuart zurückzuführen. Maria Stuart läßt Darnley ermorden, den schönsten Mann seiner Zeit (?), und heirathet den Mörder Bothwell. Ihren Sohn, den Prinzen Jacob, sucht dieser in seine Gewalt zu bekommen, um ihn zu tödten, wie er bei dem nach seiner Vermählung ausbrechenden Aufstande beschuldigt wird. — In den thatsächlichen Verhältnissen des Stückes ist nur der eine Umstand ähnlich, daß auch die Königin dem Mörder ihres Gatten die Hand reicht — dieser Umstand ist aber auch nur ähnlich, denn die Handlungsweise beider Frauen deckt sich vom moralischen Gesichtspunkte durchaus nicht. Nach der Geschichte hat Maria sichere Kenntniß von einem von Bothwell angestifteten Complot gegen ihren Mann und mindestens eine Ahnung von dem beabsichtigten Morde; sie läßt ihn, zwar ohne nachweisbare eigene Mitwirkung, doch

[1] The Sonnets of W. Shakspere, rearranged and divided into four parts. London 1859, S. 19 flg.

[2] Shakspeare hat behufs seines dänischen Prinzen Hamlet (*sic*) die nordische Geschichte des 16. Jahrhunderts studirt. Herrig's Archiv XXXVI. 53—116. 1864.

[3] Geschichtliche und literar-historische Beziehungen in Shakspeare's Hamlet. Programm der Elberfelder Realschule 1877. S. 7 ff.

[4] Observations on Hamlet. Cambridge 1796.

[5] Morgenblatt 1860, 46. Shakespeare-Jahrbuch XII. 1877.

geschehen, ist also mitschuldig. Eine Mitwissenschaft der Mutter Hamlet's kann aber Silberschlag, wie er es möchte, aus der Erzählung des Geistes und den Worten Hamlet's 'fast so' schlimm als einen König tödten', deren Sinn die Königin nicht versteht, unmöglich erweisen wollen. Alles Uebrige stimmt nicht überein. Darnley wird erdrosselt, der alte Hamlet stirbt durch Gift. Prinz Jacob ist bei dem Tode seines Vaters nur wenige Monate alt und wird nicht vom Throne verdrängt.

Die Persönlichkeiten des schottischen und dänischen Königshauses sind ganz unähnlich. Der jugendliche Darnley hat mit dem alten Hamlet nur die männliche Schönheit gemein, soweit man bei einem so rohen, geistlosen Menschen von Schönheit sprechen kann. Der König theilt zwar mit Bothwell die Ränkesucht und verfügt, wie er, über eine stattliche Persönlichkeit,[1]) besitzt aber Nichts von seinem kriegerischen Muthe und übertrifft ihn an Verstandesschärfe und äußerer Repräsentationsfähigkeit. In den Personen der Maria und der Shakespeare'schen Königin finden wir nur die gleiche Schönheit und Sinnlichkeit, im Uebrigen sind sie ganz entgegengesetzte Charaktere. Maria ist eine feurige, leidenschaftliche, zu energischem Handeln stets bereite Natur, sie ist von lebhafter Empfindung, Dichterin, sie besitzt einen grossen persönlichen Muth, sie zeigt in der furchtbarsten Situation ihres Lebens eine Festigkeit, die selbst bei einem Manne bewundernswerth sein würde. Sie ist eine Meisterin in der Intrigue und in der Verstellungskunst, wie sie überhaupt über einen scharfen Verstand, eine feine Dialektik verfügt. — Was besäße von Alledem die schwache Königin!

Und welcher noch so gründliche Kenner jener englischen Geschichtsperiode hätte wohl je bei der Lectüre Hamlet's an König Jacob I. gedacht! — Man kann von vornherein behaupten, daß jeder Versuch, das vollkommene Urbild Hamlet's in einem Zeitgenossen Shakespeare's wiederzufinden, fehlschlagen muß. Hamlet ist so sehr das Geschöpf einer transscendentalen poetischen Phantasie, daß man sich in der Wirklichkeit einen Menschen im Besitz aller seiner Vollkommenheiten nicht vorstellen kann. Zugegeben aber, daß man historische Persönlichkeiten finden kann, die einzelne Züge mit ihm gemein haben — wie will man wagen, diese allerreichste Persönlichkeit in Vergleich zu bringen mit jenem ärm-

---

[1] Silberschlag denkt sich Beide häßlich. Um aber zu beweisen, dass Shakespeare sich seinen König häßlich gedacht habe, dazu dürften doch wohl die in äußerster Erregung gesprochenen Worte des ihn verabscheuenden Hamlet nicht ausreichen. Und Bothwell wird wohl von Brantôme und anderen seiner Gegner als häßlich hingestellt; ein authentischer Zeuge und zugleich sein ausgesprochener Feind, der englische Gesandte Throgmorton, nennt ihn jedoch '*a glorious rash and hazardous young man*'. (A. Gaedeke, Maria Stuart. Heidelberg 1879, S. 83.)

lichen Könige! Es liegt darin eine Schwierigkeit, die Silberschlag, ebenso wenig wie irgend ein Anderer, überwinden kann. — Hören wir!

Jacob ist 'fett und kurz von Athem'. — Dies ist ein rein äusserlicher Zug, dessen geringes Gewicht noch verliert durch die allgemeine Annahme, daß Shakespeare hierbei die Person des ersten Hamlet-Darstellers, Burbadge, im Sinne gehabt habe. Im Uebrigen wäre es ja mehr als Travestie, es wäre Hohn, den Charakter Hamlet's von einer Persönlichkeit, ähnlich der eines Jacob, darstellen zu lassen.

Jacob war gelehrt, Freund und Gönner der Künste, besonders der Schauspielkunst. — Wir müssen sagen, Jacob prätendirte, ein Gelehrter, ein Mäcen zu sein, obgleich ihm die wissenschaftlichen und künstlerischen Fähigkeiten dazu abgingen. Hamlet dagegen steht zu hoch in seiner Selbsterkenntniß, um irgend welche Prätensionen zu haben; er ist ein Gelehrter, er besitzt die receptiven Fähigkeiten eines Künstlers, die den wahren Mäcen auszeichnen. Silberschlag erkennt auch selbst an, daß Jacob nur ein Pedant war, und findet darin wieder eine Aehnlichkeit mit Hamlet. Wir fragen erstaunt, an welcher Stelle er denn in diesem erklärtesten, gefährlichsten Feinde der Pedanterie einen solchen Zug habe entdecken können? — Die an Horatio gerichteten Worte 'Ich weiss, ihr geht nicht müssig' sollen Pedanterie verrathen! —

Jacob hatte — 'ein Uebermaß in seines Blutes Mischung' — eine erbärmliche Furcht vor blanken Waffen, er wandte sich ab, wenn er einen Ritterschlag ertheilte. — Und Hamlet? — Shakespeare hat ja gerade, als hätte er die traurigen Mißverständnisse, unter denen der Charakter seines edlen Prinzen zu leiden haben sollte, geahnt, mit offenbarer Absichtlichkeit, auf's Nachdrücklichste an einer Reihe von Handlungen hervorgehoben, dass Hamlet irgend ein Gefühl, das der Furcht ähnlich sieht, nicht kenne.

Jacob verwandte sich zwar für seine Mutter bei Elisabeth, suchte aber nicht ihren Tod zu rächen. Er zeigte hierin, wie in seiner ganzen Regierung, grosse Schwäche und Unentschlossenheit. — 'Schwäche und Unentschlossenheit' ist ein milder Ausdruck. — Nun, wie weit Hamlet schwach und unentschlossen war, das ist eine Frage, welche die Kritik jetzt nach mehr als 100jährigem Kampfe zu seinen Gunsten entscheiden zu wollen scheint, und auf die wir uns hier selbstverständlich nicht einlassen können. Was aber Jacob anbetrifft, so existiren ja gerade über die Art seiner Verwendung höchst gravirende Zweifel. Man weiss, dass er, nachdem der französische König ihm sein Verhalten wiederholt als ruchlos gekennzeichnet hatte, aufgestachelt und geängstigt durch die Drohungen des schottischen Adels, endlich Gesandte nach London schickte. Man weiß aber auch, daß sein Gesandter Gray nur öffentlich und pro

forma um das Leben der Königin gebeten, privatim aber dem bevorstehenden Gewaltakt gegenüber eine ganz andre Haltung eingenommen hat.[1]) Daß aber selbst der voreingenommenste Kritiker Hamlet einer ähnlichen Nichtswürdigkeit für fähig halten sollte, glaube ich nicht; wohl aber werden Alle so weit von dem verhängnißvollen Idealismus des Prinzen überzeugt sein, daß sie annehmen, er hätte in der Lage Jacob's nach der Hinrichtung seiner Mutter ohne jedes Bedenken England mit Krieg überzogen. —

Die ganze Verwandtschaft zwischen Hamlet und Jacob geht nicht über die Gattungsähnlichkeit hinaus. Sie gleichen sich, wie die Krähe dem Adler gleicht: Beides sind Vögel.

Silberschlag hat nun auch eine unter der Regierung Jacob's spielende Familien-Geschichte gefunden, der die Vorgänge im Hause des Polonius entnommen sein sollen. Lord Ruthven, Laird von Gowrie, wurde 1582 wegen Empörung gegen Jacob's Regierung hingerichtet. Der älteste Sohn, Alexander Ruthven, hatte große Reisen gemacht und sich während eines Aufenthaltes in Frankreich, wie überhaupt als Cavalier, so speciell als gewandter Fechter hervorgethan. Die Lehnsleute seines Vaters hatten ihm, während seine Güter confiscirt waren, nach Frankreich und Italien öfters Geldunterstützung nachgeschickt durch einen treuen Diener Rhynd. Später wurden ihm seine Güter wiedergegeben, er wurde Laird von Gowrie. Der jüngere Bruder, John Ruthven, bewog König Jacob am 5. August 1600, seinen Bruder Alexander auf dessen Gute zu besuchen. Es gelang ihm, den König allein in ein Thurmgemach zu bringen, wo er ihm erklärte, daß er den Tod seines Vaters rächen wolle und ihn als seinen Gefangenen betrachte. Der König rief durch das Fenster um Hülfe und rang mit Ruthven, der ihn an der Kehle gefaßt hielt und wahrscheinlich ermordet haben würde, wenn nicht das Gefolge schleunigst zur Hand gewesen wäre und den Empörer niedergestoßen hätte. Als der ältere Bruder von dem Tode John's hörte, griff er mit seinen Leuten die Begleiter des Königs an und fiel in dem Kampfe. Seine Braut, Anna Margaretha Douglas, welche eine Zeit lang die Zuneigung Jacob's an dessen Hofe in so hohem Grade besessen hatte, daß man ihn in sie verliebt glaubte, wurde durch die Nachricht von dem Tode des Geliebten so erschüttert, daß sie in Wahnsinn verfiel und in diesem Zustande nach wenigen Wochen starb. —

Es ist unnöthig, auf das Uebereinstimmende und das Unähnliche dieser Ereignisse mit den Schicksalen der Polonius-Familie aufmerksam

[1]) S. Gaedeke: Maria Stuart 327 f., speciell den Brief des Gesandten Gray an Walsingham. — Vergl. ferner den Brief des Sir Henry Widdrington an Walsingham in *Queen Elizabeth and her Times by Thomas Wright.* London 1838. Vol. II, 326.

zu machen. An und für sich wäre es keineswegs unmöglich, daß Shakespeare, wenn diese Geschichte allgemein bekannt war, einige Umstände daraus im Hamlet verwerthet hätte. Eine Verwendung gerade der tragischen Katastrophe aber wäre nur dann denkbar, wenn die erste Redaction des Hamlet, die nachweislich vor 1600 entstand, die Empörung des Laertes, den Wahnsinn und Tod Opheliens noch nicht enthalten hätte. Da nun aber die Quarto 1603, die man ziemlich allgemein für eine Verstümmelung jener ersten Redaction ansieht, bereits diese Umstände aufweist, so wird jene Hypothese der Hauptsache nach hinfällig. — Uebrig bleibt also nur — da ein Polonius in der schottischen Geschichte nicht vorkommt — Alexander Ruthven als Vorbild des Laertes. Nun brauchte aber Shakespeare perfecte Cavaliere von französischer Dressur gewiß nicht am schottischen Hofe zu suchen. Und die Aehnlichkeit der Namen Laertes mit Laird — Worte, die in der Aussprache doch immer noch recht verschieden sind — und Reynaldo — in der ersten Ausgabe Montano — mit Rhynd dürfte die Wahrscheinlichkeit der Hypothese nicht erhöhen.[1])

So können wir denn auch diese Hypothese, obgleich sie mehrere Anhänger gefunden hat (Vischer, Hebler, Döring u. A.), nicht für eine glückliche halten. Sie weist eine etwas größere Uebereinstimmung in den Thatsachen auf, als die zuerst erwähnte; von einer Aehnlichkeit der Charaktere ist nicht die Rede. Das scheinen mir nun aber doch die beiden Anforderungen zu sein, denen eine solche Hypothese, wenn sie überhaupt irgend eine Bedeutung beanspruchen will, gleichmäßig genügen muß. Was ist denn damit erreicht, wenn man ähnliche Vorkommnisse wie die Ermordung eines Gatten durch seinen Nebenbuhler und die Verbindung der Wittwe mit seinem Mörder in der Geschichte der Zeit Shakespeare's nachweist? Die Fabel der Sage, in welcher der Mörder der Bruder des Gemordeten ist, steht dem Drama dann immer noch viel näher. Nur wenn die Abweichungen des Stückes von der Sage, wie sie Belleforest darstellt — Ermordung durch Gift anstatt durch das Schwert, Heimlichkeit des Mordes, Verführung der Königin vor dem Morde — und gerade die vom Dichter gezeichneten Charaktere sich in der Wirklichkeit wiederfinden: dann ist man berechtigt anzunehmen, daß die betreffenden Ereignisse den Dichter innerlich ergriffen und sein poetisches Gericht über die Schuldigen herausgefordert haben.

---

[1]) Ich darf hier nicht unterlassen zu erwähnen, daß die Widerlegung dieser Hypothese in derselben Weise bereits von Krummacher ausgeführt worden ist, nur nicht mit derjenigen Hervorhebung der Charakter-Unterschiede, die mir besonders für meinen Zweck geboten erscheint.

Nach beiden Seiten hin befriedigt eine dritte Hypothese, die von Massey[1]) aufgestellt und von Elze[2]) acceptirt worden ist, ungleich mehr. Diese Hypothese, nach der für den Dichter Vorgänge in der Familie seines Freundes und Gönners Essex in der Composition der Hamlet-Tragödie maßgebend gewesen sind, trägt der Wahrscheinlichkeit genug in sich, daß es sich der Mühe verlohnt, ihre Berechtigung einmal im Einzelnen zu prüfen. Da für eine solche Untersuchung die Uebereinstimmung der Charaktere das Wesentliche ist, so müssen wir mit der Feststellung der betreffenden Charaktere des Stückes — des alten Hamlet, der Königin, des Claudius — beginnen.

Ich hoffe, es wird mir nachgesehen werden, wenn ich bei der Schilderung dieser drei Charaktere meine persönliche Auffassung durch Heranziehung anderer und früherer Auffassungen zu begründen suche. Es ist eben eine auffallende Erscheinung der Hamlet-Kritik, daß sie, wie in der Beurtheilung des Hauptcharakters, so auch in der der ihm verwandten und nahestehenden Personen weit auseinandergehende Wege eingeschlagen hat. Diese Erscheinung erklärt sich aus der Möglichkeit, daß der Charakter Hamlet's so grundverschiedenen, ja conträr entgegengesetzten Interpretationen unterliegen konnte. Die Auffassung Hamlet's mußte nothwendig auf die mit ihm und gegen ihn Spielenden einen Reflex werfen. Die auf seiner Seite stehenden Personen wurden mit ihm erniedrigt oder gehoben, je nachdem man ihn als willensschwach, nervös und unbesonnen, als geistesstark und human, oder einfach als Helden faßte. So war Horatio, dem man nichts besonders Bösartiges nachsagen konnte, einmal der reine Statist, der simple, gutmüthige Kumpan, das harmlose Gefäß für die Rede-Ergüsse Hamlet's, ein andermal der durch Erfahrung und Denken in sich gefaßte, bescheidene, feste Mann, 'ein alter Römer', wie er sich selbst nennt. Die 'süße' Ophelia sank mit dem sinnlichen, frivolen Hamlet zur Verführten herab. Das umgekehrte Verhältniß machte sich bei seinen Gegenspielern bemerkbar. So waren Rosenkranz und Güldenstern bald unschuldige Landjunker, bald abgefeimte Spione und feile Sclaven. Der König wurde vom häßlichen, bestialischen Schurken zum selbstbewußten, umsichtigen Manne, zum einmaligen Verbrecher, den nur die äußerste Noth zu neuen Verbrechen treibt, ja man vermochte ihm mitunter das Prädicat eines Helden nicht zu versagen.

---

[1]) Shakespeare's *Sonnets never before interpreted.* Lond. 1866, 2. Ausg. 1872. Hebler erwähnt allerdings schon eine frühere deutsche Arbeit, welche diese Hypothese entwickelt, ein anonymes Feuilleton der Kölner Zeitung v. 13. März 1864, 'das Urbild des Hamlet.'

[2]) Shakespeare-Jahrbuch III. Zum Sommernachtstraum S. 159.

Was nun solche kritischen Rückblicke nicht bloß interessant, sondern werthvoll macht, ist die weitere Erscheinung eines entschiedenen Fortschrittes der Kritik. Wir sind jetzt in der Auffassung des Hamlet-Charakters so weit gekommen, daß die Auslegung Goethe's und seiner Satelliten Schlegel, Tieck etc. etc. fast ausnahmslos als falsch und überwunden betrachtet wird. Die Auffassung ist durchweg eine edlere, größere geworden. Daraus folgt denn für die leichter zu beurtheilenden Charaktere zweiten und dritten Ranges, daß gewisse Gegensätze der älteren Kritik für die Masse der neueren Forscher nicht mehr existiren, daß gewisse Auffassungen als falsch und widerspruchsvoll für immer beseitigt sind. Die Feststellung dieser Entwickelung der Kritik, um welche die philologische Forschung sich ein nicht geringes Verdienst erworben hat, dürfte einer überflüssigen Erneuerung alter Irrthümer vorbeugen.[1])

Der alte Hamlet.

Auch die hohe, einfache Gestalt, der Geist, hat als Vater Hamlet's der Verkleinerung nicht entgehen können. Selbstverständlich geht sie nur von Kritikern aus, die bei einer unwürdigen Auffassung des Charakters Hamlet's sich dennoch gedrungen fühlen, eine Familienähnlichkeit zwischen Vater und Sohn herauszufinden. Tieck[2]) schließt aus der Uebertreibung, mit der Hamlet die Verwerflichkeit seines Oheims schildert, daß der Preis der edlen Seiten seines Vaters ebenfalls Unwahres enthalte. (S. 64 f.) Der Geist höre sich, wie Hamlet, gerne sprechen, er habe dieselbe charakteristische Halbheit wie er. Börne[3]) höhnt ihn geradezu. Hier eine Probe seiner Hamlet-Kritik, die in ihrer kühnen Absurdität nur noch von seiner Goethe-Kritik erreicht wird: (S. 57) „Die Familienähnlichkeit zwischen ihm und seinem Sohne Hamlet ist gar nicht zu verkennen. Er ist ein schwacher, philosophischer, geflügelter Geist, der in der Luft zu Hause ist. . . . Hamlet's Vater spricht gern, viel, kunstrednerisch; man könnte glauben, einen verklärten Schauspieler zu hören. Die Zeit, die ihm zum Herumwandern verstattet, ist so sehr kurz, und er verliert sie fast unbenutzt. Statt mit dem Wichtigsten, mit den Thatsachen, mit seiner Ermordung anzufangen, erzählt er zuerst

---

[1]) Ich bitte für mich und eine ganze Reihe Gleichgesinnter um die Erlaubniß, uns als wankellose Anhänger der Auslegung zu proclamiren, welche vom Autor als 'falsch und überwunden' hingestellt wird. (Siehe 'Literarische Uebersicht', meine Besprechung des Halliwell'schen Buches.) F. A. L.

[2]) Dramaturgische Blätter, Breslau 1826. Bd. II, 58—133. ('Bemerkungen über einige Charaktere im Hamlet' etc.).

[3]) Gesammelte Schriften. Wien 1868. V, 57.

von seinen Höllenqualen und zeigt die größte Lust, eine große dichterische Schilderung davon zu machen. Er will einen regelmäßigen Klimax beobachten und mit dem Fürchterlichsten, mit dem Brudermorde endigen; das ist aber hier ein Fehler." — Er will! — Wer will hier? der Geist oder Shakespeare? — „Auch scheint der Geist in jener Welt seine Menschenkenntniß nicht verbessert zu haben, sonst hätte er — (er!) — jeden Andern eher als Hamlet zum Vollstrecker der Rache gewählt. Vielleicht war das auch gar nicht die Absicht seiner Erscheinung. Er wanderte auf gut Glück umher, sich einen Rächer zu suchen; unglücklicher Weise aber war am ganzen Hofe Hamlet das einzige Sonntagskind (!!). Der Geist ist so besorgt, Horatio und die anderen Zeugen schwören zu lassen, versäumt aber, seinem Sohne Verschwiegenheit zu empfehlen. Dieser plaudert und verplaudert Alles und vereitelt dadurch den Wunsch seines Vaters und sein eignes Vorhaben. — Der alte Maulwurf war blind." — Ein Schluß- und Knall-Effect! — Etwas Tolleres — einen milderen Ausdruck giebt es nicht — von ästhetischer Kritik habe ich nie gelesen. Sie erinnert an jenen Bauer, der zum ersten Mal im Theater war und keine Ahnung davon hatte, daß das, was er sah, nur von Schauspielern dargestellt und von einem Dichter gedichtet, aber nicht Wirklichkeit war. So thut auch Börne — und diese Erscheinung ist in der Hamlet-Literatur häufig — als ob der Geist aus eigenen, willkürlichen Motiven handelte, und nicht ein Geschöpf Shakespeare's wäre. Und nun denke man sich ein Dichter-Gehirn, das fähig wäre, einen Geist von der Beschreibung Börne's zu concipiren, einen Geist, der bei allen überirdischen Schauern, die ihn begleiten, bei allem Furchtbaren, das er erfahren und zu künden hat — doch als lächerliche Figur wirken soll. Ein solches Gehirn müßte die Grenze zwischen dichterischem Enthusiasmus und Wahnsinn längst überschritten haben — und das Gehirn soll Shakespeare's gewesen sein! — Es liegt außer der Absurdität auch eine Art von Blasphemie in diesen Ausführungen.

Unter den neueren Kritikern steht Kreyssig[1]) mit seinen Zweifeln an der Thatkraft des „alten Herrn" ganz allein.

Wenn diese Herren uns wenigstens einen Grund dafür anführen möchten, weshalb Shakespeare dem alten Hamlet immer nur Rühmenswerthes nachsagen läßt, wenn er ihn doch nur als das Urbild der von ihnen behaupteten Schwäche Hamlet's aufgefaßt haben will. Hätten sie nur so weit gedacht, bevor sie schrieben, so würde ihnen klar geworden

[1]) Vorlesungen über Shakspeare, seine Zeit und seine Werke. Berlin 1862. Bd. II, 259.

sein, daß der Dichter unmöglich beabsichtigen konnte, uns über seine eigenen Geschöpfe auf falsche Fährte zu führen. Eine solche Kritik aber, welche nicht glaubt, was der Dichter selbst aussagt über die Natur seiner Geschöpfe und seine eigenen Intentionen, ist weiter nichts als ein willkürliches, leeres Spiel der Phantasie. Sie hebt die Selbstständigkeit der künstlerischen Schöpfung auf; hier muß der Dichter, anstatt dem Kritiker zu gebieten, ihm Frohndienste leisten, und der Kritiker wird zum Dichter. Und diese Art von selbstherrlicher Kritik ist es gerade, die das Verständniß und den Genuß des größten dramatischen Meisterwerkes so lange und so schwer geschädigt hat.

Dem Wesen des Geistes können sie nun nichts anhaben, das muß so bleiben, wie es Shakespeare beabsichtigt hat. Die einzige Ausstellung, die man als solche gelten lassen kann, ist die Länge der Reden des Geistes. Hiermit tadeln sie aber auch gerade das, worin der Dichter seine höchste Kunst beweist: die Mischung des Uebernatürlichen und Menschlichen in ihm. — Für das Verständniß der Lage Hamlet's und also für die Wirkung des Stückes war es nothwendig, daß der verstorbene König uns seinem Wesen nach nahe gebracht wurde, ein persönliches Interesse erregte. Lebend aber konnte Shakespeare ihn nicht einführen, ohne aus dem Drama ein Epos zu machen. Es galt also ein Wesen zu schaffen, das genug menschliche Eigenschaften entfaltete, um persönlich erkennbar zu sein, andererseits aber nicht zu der Trivialität eines Voltaire'schen Gespenstes herabsank, sondern den vollen ehrfürchtigen Schauder eines aus dem Jenseits Wiederkehrenden erweckte. Um diesen Zweck zu erreichen, durfte Shakespeare den Geist nicht mit einigen Donnerworten über die Bühne jagen, sondern mußte ihn sich in längerer Rede entwickeln lassen. Daß nun diese schwierige Aufgabe gelungen ist, daß die überirdische wie die menschliche Seite des Geistes, ohne einander zu schädigen, zu gleich starker Wirkung gelangen, hat seit Lessing[1]) für ausgemacht gegolten. Es ist zwar auch diese Wirkung bestritten worden, z. B. von Grabbe[2]), der mit der Kühnheit eines Shakespeareromanentödters in der Conception des Geistes „eine Shakespeare'sche Ironie" entdeckt, „die aber unverzeihlich sei, weil sie den Effect störe". Auch ein neuerer amerikanischer Kritiker, March, spricht von einem '*simple ghost of the storybooks*, *a commonplace creation*, *a 'poor' ghost*' allerdings in einem Vortrage, dessen Titel wenig zutrauenerweckend ist[3]).

[1]) Hamburgische Dramaturgie. X. u. XI. Stück. 2. u. 5. Juni. 1767.

[2]) Dramatische Dichtungen 2. Bd. (mit einer Abhandlung über die 'Shakspearo-Manie,' S. 329–384). Frankfurt a/M. 1827.

[3]) *The Immaturity of Shakespeare as shown in Hamlet.* (Bei Furneß, Hamlet. Vol. II, S. 186.)

Diese vereinzelten Absonderlichkeiten sind aber der Kritik im Großen gegenüber bedeutungslos.

Ich möchte die Reihe der Verläumdungen des Geistes nicht schließen, ohne einen unterhaltenden Einfall des trefflichen Flir[1]) zu erwähnen. Er läßt dem alten Hamlet alle guten Eigenschaften, die Shakespeare ihm verleiht, aber er habe doch auch seine Fehler gehabt, „er liebte nicht bloß die Heiterkeit [*Yorik!*], sondern nach Dänenbrauch in zu starkem Maße den Pokal, sodaß der Schlaf im Garten nicht ohne besonderen Grund zur Gewohnheit ward. . . . Das Uebermaß der Tafellust muß er im Fegefeuer büßen; er muß fasten." — Man hat für die verschiedenen Todesfälle im Hamlet die allerverschiedensten und eigenthümlichsten Arten tragischer Schuld entdeckt, diese aber — das Mittagsschläfchen eines älteren, vielbeschäftigten Herrn — bleibt unübertroffen.

Den Charakter des alten Hamlet können wir als von der Kritik festgestellt betrachten. Es ist das Bild einer einfachen, edlen, geistig bedeutenden Heldengestalt, das der Dichter in ihm in großen, aber erkennbaren Umrissen uns vorführt. Wir sollen ihn für Alles in Allem nehmen, er ist ein Mann. Wohl weiß er in offenem, ehrlichem Kampfe seinen Feinden sich furchtbar zu machen, aber die kriegerischen Tugenden sind ihm nicht Alles, nicht das Höchste; er erwähnt sie nicht, als er seinen heimtückischen Bruder mit sich vergleicht. Er spricht nur von ihrem beiderseitigen inneren Werthe, der so himmelweit verschieden gewesen. Wie Shakespeare in dieser idealistischen Gesinnung die Familienähnlichkeit mit seinem Sohne erkennen läßt, so zeigt er auch die Gemüthsseite in ihm stark entwickelt. Die Liebe, die er für seine Königin hegt, ist ebenso zart und rein, wie tief und unverwüstlich. Auch gegen die Ungetreue kann kein Gefühl des Hasses in seinem Herzen aufkommen; er sieht in ihr nicht die meineidige Verrätherin, nur das schwache, von Verführungskünsten überwältigte Weib; er kennt nur Mitleid mit ihrem Zustande und schützt sie vor ihrem rasenden Sohne. Es ist dies ein Zug, mit welchem der Dichter ihn über die Sphäre menschlichen Fühlens, menschlicher Schwäche wohl schon hinaushebt.

Bei einigen Kritikern finden wir die Nüance, daß sie das Reckenhafte in dem Vater Hamlet's besonders betonen. So findet Tschischwitz[2] in ihm 'alle Züge eines Volkshelden'. Er soll ein ganzes dahingegangenes Zeitalter repräsentiren und in einem glänzenden Gegensatze

[1]) Briefe über Shakespeare's Hamlet. Insbruck 1865.

[2]) Shakspere's Hamlet vorzugsweise nach historischen Gesichtspunkten erläutert. Halle 1868. S. 90 ff.

zu allen Personen des Stückes stehen, auch zu Hamlet. Die Zeit der Schwertkämpfe, die heldenhafte, ist abgelöst worden von der Zeit der Fechterkünste, der Listen und Ränke. Eine solche Auffassung aber scheint mir weder dem natürlichen Verlauf der Dinge, noch den Intentionen des Dichters zu entsprechen. So große culturgeschichtliche Umgestaltungen, wie die von Tschischwitz geschilderten, vollziehen sich nicht von einem Geschlecht auf das andere. Wenn der alte Hamlet der Repräsentant eines Heldenzeitalters sein soll, so müßten sämmtliche Personen des Stückes die Kinder dieser selben Zeit sein, und das sind sie doch — wie Tschischwitz auch will — durchaus nicht. — Außerdem könnte man vielleicht aus der 1. Quarto eine solche Absicht des Dichters herauslesen, aus der 2., die wie überall auch hier aufklärt, entschieden nicht. Es sind besonders zwei in der älteren Ausgabe fehlende Züge, welche dagegen sprechen. Einmal die Stelle, an welcher Hamlet die Liebe seines Vaters zur Königin schildert:

So meine Mutter liebend, daß er nicht
Des Himmels Winde ließ ihr Angesicht
Zu rauh berühren.

Und ferner die Worte des Geistes, welche den inneren Werth seines Bruders charakterisiren:

a wretch, whose natural gifts were poor
To those of mine.

Eine solche zärtlich besorgte, in edlem Sinne sentimentale Liebe, eine solche Beurtheilung der Menschen nach ihrem geistigen Gehalte, sind nicht reckenhafte Eigenschaften, sie setzen eine humane Bildung voraus. Diese zeigt sich dann auch in der Art der Erziehung, welche der alte Hamlet seinem Sohne hat angedeihen lassen. Und wer wollte wohl aus der Schilderung seines Bildes (III, 4) nicht mehr als den bloßen Recken herauserkennen? ‘Jupiters hohe Stirn’ bezeichnet das geistvolle Aussehen des alten Hamlet, seinen bedeutenden Verstand; ‘ein Aug’ wie Mars’, seinen männlichen, ritterlichen Sinn. Aber er ist nicht bloß Verstandesmensch und Krieger, zu dieser kalten Seite der Männlichkeit gesellt sich Vorliebe für Poesie und Kunst, eine poetische Lebensauffassung: das ernste männliche Antlitz ist von Apollo's Locken umwallt, die verbunden mit dem tiefen, seelenvollen Blick der Augen ihm Wärme und Anmuth geben (‘*See, what a grace is seated on this brow*’). Und mit dieser weicheren, gemüthvollen Seite seines Wesens hängt eine Grazie des Auftretens zusammen, zu ihr gesellt sich eine Leichtigkeit und natürliche Eleganz der Bewegung, wie sie dem leichtfüßigen Götterboten eigen ist, wenn er sich mühelos durch die Luft schwingt. — Daß dies der Vater Hamlet's nach Geist und Gemüth ist, wird besonders klar, wenn wir die Schilderung der Q. 1603 daneben halten:

See here, a face to outface MARS *himself,*
An eye, at which his foes did tremble at (sic),
A front wherein all virtues are set down
For to adorn a King, and gild his crown.

Es liegt nicht der geringste Grund vor anzunehmen, daß Shakespeare den ganzen Stoff mit allen darin vorkommenden und neu erfundenen Persönlichkeiten modernisirt und allein den alten Hamlet als den Vertreter einer viel älteren Zeit beibehalten haben sollte. Bot ihm doch die Geschichte seiner eigenen und der nächst vorhergegangenen Zeit Vorbilder genug von Männern, die zugleich Helden und human gebildete Menschen waren. Weshalb sollten wir uns also das Wesen des alten Hamlet wesentlich anders denken, als etwa das der ritterlichen Dichter Surrey und Sidney, oder — was wohl noch näher liegt — jener feingebildeten heldenhaften Kämpfer in den irischen Wirren, des älteren Essex oder des Lord Mountjoy?

Die Königin.

Bei der Feststellung des Charakters der Königin kommt es vor Allem auf die Entscheidung der Schuldfrage an; sie ist von der Kritik immer für den Cardinalpunkt gehalten und mit derselben Vorliebe behandelt worden, wie die Frage nach Hamlet's Wahnsinn oder Liebe. Auch hierin ist die Kritik wohl zu einem endgültigen Resultat gekommen, an dem in Zukunft kaum mehr zu rütteln ist.

Nur Wenige von den Kritikern, die sich mit dieser Frage beschäftigen, glauben an ihre Mitwissenschaft bei dem Morde ihres Gemahls. Ich kann aus dem nicht unbedeutenden Material, das mir vorgelegen hat, nur Einen mit Bestimmtheit nennen. Es ist Silberschlag, der mit dieser Annahme seine Stuart-Hypothese stützt. Kreyssig (II, 225) scheint sie anzunehmen. Er nennt sie die 'Mitschuldige' des Königs und glaubt ihr Verhalten bei dem Morde Hamlet's erkennen zu können aus der Art, wie sie sich bei dem Anschlage auf ihres Sohnes Leben benimmt — das heißt doch wohl: sie ließ ihn geschehen.

Eine größere Anzahl glaubt, daß man die Frage bei der Flüchtigkeit, mit der die Königin gezeichnet ist, nicht entscheiden könne, oder daß der Dichter ihre Schuld oder Unschuld absichtlich zweifelhaft gelassen habe.[1]) Beide Annahmen setzen einen von Shakespeare begangenen Compositions-Fehler voraus. Wie durfte er einen Punkt fraglich lassen,

---

[1]) Börne a. a. O. S. 55. — Elze, Hamlet. Leipzig 1857. S. 212. — Kenny, *The Life and Genius of Shakespear.* London 1864. S. 381. — Werner, Ueber das Dunkel in der Hamlet-Tragödie. Shakespeare-Jahrbuch V (1870). S. 54.

von dem die ganze Auffassung eines Hauptcharakters, der **Mutter** Hamlet's, abhängt? Ihr Verhältniß zu ihrem Sohne und zu Claudius wird ein ganz anderes, je nachdem sie an dem Morde schuldig ist oder nicht; die mörderische Königin ist eine Frau, unendlich verschieden von der bloßen Ehebrecherin. Wir glauben so wenig an einen derartigen Fehler Shakespeare's, daß wir vielmehr behaupten, seine Intention müsse sich nothwendig erkennen lassen, wenn wir von dem richtigen Standpunkte aus an die Frage herantreten. Wir dürfen eben nicht fragen, ob der Dichter irgendwo unzweideutige Beweise von ihrer Unschuld gegeben habe; sondern nur, ob er ihre Schuld an irgend einer Stelle in nicht mißzuverstehender Weise ausgesprochen habe. Das mußte er bei ihr thun, wie er es bei Claudius that, wenn er sie sich schuldig dachte. That er es nicht, so dachte er sie sich unschuldig. Nun — das geben diese Kritiker Alle zu — er that es nicht.

Die überwiegende Majorität der Kritiker ist von ihrer Unschuld überzeugt,[1]) und diese sollte allerdings nach dem Erscheinen der anonymen Schrift '*Hamlet. An Attempt to ascertain whether the Queen was an Accessory in the Murder of her first Husband*' (London 1856) als endgültig erwiesen betrachtet werden. Dieses kleine, mit englischer Gründlichkeit gearbeitete Buch thut zwar stellenweise des Guten zu viel, indem es in Kleinigkeiten Beweise von einer Feinheit findet, daß sie der gemeine Verstand nicht mehr als solche erkennen kann; es erschöpft aber doch den Gegenstand vollkommen.

Abgesehen von dieser Frage unterliegen die einzelnen Seiten dieses Charakters bei den wenigen Strichen, mit denen er gezeichnet ist, noch manchen Schwankungen des Urtheils. Und um zu annähernder Gewißheit über die Intentionen des Dichters zu kommen, werden wir es nicht

---

[1]) Hermes, Ueber Shakspeare's Hamlet und seine Beurtheiler (Goethe, Schlegel, Tieck). Stuttg. u. Münch. 1827. S. 18. — Werder, Vorlesungen über Shakespeare's Hamlet. Berlin 1875. S. 74. — Mrs. Jameson, Shakespeare's Frauengestalten. Uebers. v. Lev. Schücking. Bielefeld 1840. (1. Ausg. Lond. 1834). S. 138. — Strachey, Shakespeare's Hamlet. *An Attempt to find the Key* etc. Lond. 1848. S. 77 (bei Furness. Hamlet II, 173). — Gervinus, Shakespeare. Leipz. 1849. III, 246. — Sievers, Shakspeare's Dramen für weitere Kreise bearbeitet. I, 169. — Storffrich, Psychologische Aufschlüsse über Shakspeare's Hamlet. Bremen 1859. S. 112. — Conolly, *A Study of Hamlet*. Lond. 1863. S. 62 f. — Hoffmann, Studien zu Shakespeare's Hamlet. Herrig's Archiv. III, (1848) 408. — Eckardt, Ueber Shakespeare's Hamlet. Herrig's Archiv. XXXI. (1862) 102. — v. Friesen, Briefe über Shakspere's Hamlet. Leipzig 1864. S. 249 f. — Döring, Shakspeare's Hamlet etc. Hamm 1865. S. 70. — Hebler, Aufsätze über Shakespeare. 1874. (1. Ausg. 1865) S. 119. — Tschischwitz, Hamlet-Ausgabe. 1869. S. 104.

vermeiden können, zwischen den beiden Quartos 1603 und 1604, jener Verstümmelung einer früheren Redaction und dieser endgültigen authentischen Redaction des Dichters einen Vergleich einzugehen, zumal er diesen Charakter in der zweiten Bearbeitung veredelt und vertieft hat.

In der Quarto 1603 spricht die Königin bis zu dem Punkte, wo sie in den Vordergrund der Handlung tritt (III, 4), 12 Zeilen. Es sind zum Theil ganz gleichgültige Reden, mit denen sie sich an der Unterhaltung betheiligt. Außerdem bittet sie Hamlet, nicht nach Wittenberg zu gehen; sie freut sich, daß Rosenkranz und Güldenstern in Hamlet das Interesse an theatralischen Vorstellungen wiedererweckt haben; schließlich bittet sie Hamlet in der Schauspiel-Scene, sich zu ihr zu setzen. Das ist Alles sehr wenig charakteristisch; es beweist ja nur, daß die Königin, wie jede Mutter, ihren Sohn lieb hat. Unser durch die Erzählung des Geistes erregtes Verlangen, etwas Näheres über diese Frau zu erfahren, wird nicht erfüllt, sie bleibt die reine Statistin.

Die Quarto 1604 dagegen giebt uns eine feine Charakteristik in wenigen Zügen. Schon ihre allererste Aeußerung ist höchst bedeutsam. Sie will ihren Sohn um den Verlust seines Vaters, ihres eignen Gemahls, den sie vor Kurzem begraben, trösten, und das öffentlich, vor dem ganzen Hofe. Tieferes Gefühl, Herzenstakt würde ihr sagen, daß sie die allerungeeignetste Persönlichkeit dazu sei. Denn die Trauer ihres Sohnes zeigt ihr ja deutlich, wie sie selbst hätte trauern müssen, wenn sie echte Liebe zu ihrem Gemahl, echten Schmerz um seinen Tod empfunden hätte. Die Trauer ihres Sohnes müßte ihr ein fortwährender Vorwurf sein, der ihren Mund verstummen machte. — Ihr Gemüth ist aber flach. — Ebenso oberflächlich ist auch das Denken, das sich in ihren Worten verräth. Es ist gerade der nächstliegende, allernichtigste Trostgrund, wenn sie ihrem Sohne sagt: ‘Alles, was lebt, muß sterben.’ Und die Erwiderung auf Hamlet’s spitzige Unterbrechung: ‘Ja, gnäd’ge Frau, es ist gemein!’ — ‘Nun wohl, weßwegen scheint es so besonders Dir?’ ist stumpf. Das Beschränkte ihrer Worte tritt um so empfindlicher hervor, als gleich darauf die glänzende Rede des Königs folgt, der sich zu einer Art von moralischer Entrüstung über die berechtigte Trauer Hamlet’s hinaufschraubt und das Beste sagt, was man von einem sittlich so unhaltbaren Standpunkte aus sagen kann. Sie versteht ihren Sohn nicht, sie spricht in vollster Naivetät, wenn sie sich wundert, daß ein Schmerz so tief und anhaltend sein könne. Sie versteht ihn wieder nicht, wenn sie glaubt, daß die spätere Zerrüttung seines Wesens ihren Grund bloß in dem Tode des Vaters und ihrer überschnellen Heirath habe; und wenn sie dann — alles Züge der 2. Quarto — mit großer Leichtigkeit ihre Ansicht ändert und des Polonius Diagnose auf Liebeswahnsinn für richtig

hält. Der König kennt ihn besser: er zweifelt, daß Hamlet's geistige Organisation schwach genug sein sollte, um durch Nichterhörung seiner Liebe zerstört zu werden; er ahnt, daß zu Dem, was seine Melancholie veranlaßte, etwas Neues hinzugetreten sein müsse, um ihre Ausartung in Geisteszerrüttung zu bewirken. Und seine Zweifel und Ahnungen behalten Recht.

Die Gefühle, welche sie ihrem Sohne gegenüber hegt, erhalten in der 2. Q. auch schon in der ersten Hälfte des Stückes eine feinere Nüancirung, sie treten bei jeder Gelegenheit als besonders zärtliche hervor. Bei dem ersten Erscheinen der beiden Höflinge Rosenkranz und Güldenstern zeigt sie sich lebhaft besorgt um den Zustand Hamlet's, sie appellirt an ihre Jugendfreundschaft und bittet sie, doch ungesäumt zu ihm zu gehen und ihn aus seinem Trübsinn aufzuheitern. Sie w ü n s c h t, daß nur Ophelia's Schönheit und Grausamkeit an seinem Zustande schuld sein mögen, dann kennt sie das untrügliche Mittel, das ihn sich selbst wiedergeben soll; politische und Standes-Bedenken giebt es für sie nicht, wo es sich um das Glück ihres Lieblings handelt. Dem entsprechend sind ihre Worte an Ophelia's Grabe: 'Ich hoffte, du solltest meines Hamlet Gattin sein.' Die Q. 1603 hat nur die unbestimmten folgenden Worte: 'Dein Brautbett, dacht' ich, süßes Kind zu schmücken.'

Charakteristisch sind auch ihre Worte bei dem ersten Auftreten ihres wahnsinnigen Sohnes:

But look, where sadly the p o o r w r e t c h comes reading.

Ihr M i t l e i d ist sogleich erregt, der S c h m e r z einer tieferen Natur hätte sich anders geäußert; sie hätte wohl nur für sich selbst geflüstert: *Alas, my poor son!* — Zugleich erkennen wir aus ihnen, daß sie an den wirklichen Wahnsinn Hamlet's glaubt. Der König hat seine Zweifel auch hierüber und ist, nachdem er ihn belauscht, überzeugt, daß Hamlet nicht wahnsinnig sei.

Die Erzählung des Geistes, welche ihre Schuldlosigkeit an dem Morde allerdings nur insofern in Zweifel läßt, als sie dieselbe nicht ausdrücklich ausspricht, erhält in Q. 1604 Erläuterungen. Einmal ist es die Vermuthung, welche die Königin über die Ursache von Hamlet's Wahnsinn ausspricht (II, 1):

I doubt, it is no other but the main;
His f a t h e r's d e a t h and our o'erhasty marriage.

Wäre sie an dem Morde betheiligt, so könnte diese schwache Frau hier, wo sie mit ihrem Mordgenossen allein ist, nicht an die That denken und so kalt und gelassen von dem 'Tode' ihres ersten Mannes sprechen. Sie

hätte sich wahrscheinlich mit einer Umschreibung oder Aposiopese über die furchtbare Erinnerung hinweggeholfen. Vielleicht:

His heavy loss, and our o'erhasty marriage.

oder

Our overhasty marriage and — oh God!

Sollten aber diese Worte noch einen Zweifel über ihre Harmlosigkeit zulassen, so muß er schwinden bei jener Frage der Q. 1604, die sie an ihren Gemahl richtet, als er, von Gewissensqualen überwältigt, vor dem Anblick seines eignen Verbrechens flieht:

How fares my lord?

Diese Frage würde sie als Mitschuldige zu einer Lady Macbeth machen, und das Verhältniß der beiderseitigen Kraft, wie es zwischen ihr und dem Könige durch das ganze Stück besteht, an dieser einen Stelle umkehren — eine Ungereimtheit, die dem Dichter kaum Einer seiner 'realistischen' Freunde zutrauen würde. Daß in einem Momente, der den kalt überlegenden, hartherzigen Verbrecher, den vollendeten Heuchler fassungslos macht, eine so zarte, schwächlich-gutmüthige, energielose Frau, wie die Königin, ungerührt bleiben sollte, ist eine thatsächliche Unmöglichkeit.

Schon nach der skizzenhaften Schilderung der ersten Hälfte des Stückes müssen wir sie für unfähig halten, das Bewußtsein eines Verbrechens, so kolossal wie Gattenmord, tragen zu können. Die Königin der Q. 1603, bei der alle diese vorgeführten Züge fehlen, bietet uns keinen Anhaltepunkt für ein solches Urtheil. Bis zur 4. Scene des 3. Aktes kennen wir sie ihrem Wesen nach nicht.

Hier kommen wir nun zu dem Punkte, von welchem ab die beiden Quartos in der Darstellung dieses Charakters verschiedene Wege gehen. In der 1. Q. spricht Hamlet in derselben Scene es dreimal direct aus, daß sein Vater von Claudius gemordet worden ist. Bei der Beschreibung des alten Hamlet fügt er hinzu: '*Murdered, damnably murdered*', bei dem Porträt des Bruders:

A look fit for a murder and a rape,

und schließlich:

Have you eyes and can you look on him
That slew my father and your dear husband?

In Folge dessen sieht sich die Königin zu der Versicherung veranlaßt:

But as I have a soul, I swear by heaven,
I never knew of this most horrid murder.

Dann bittet Hamlet sie am Schlusse der Scene, sie möchte ihm in seinen Racheplänen Vorschub leisten, worauf sie ihm gelobt:

Hamlet, I vow by that majesty
That knows our thoughts, and looks into our hearts,
I will conceal, consent, and do my best
What stratagem soe'er thou shalt devise.

So verbindet sich die Verrätherin ihres ersten Mannes mit dem Sohne zur tödtlichen Verfolgung ihres zweiten — und sie handelt nach ihren Worten. Aufgeklärt über den wahren Zustand ihres Sohnes, wie sie ist, schildert sie doch dem Könige, um ihn zu täuschen, Hamlet's wahnsinniges Benehmen ausführlicher, als es in Q. 1604 geschieht. Nichtsdestoweniger läßt sie in unbegreiflicher Verstandesschwäche Hamlet nach England schicken.

Später kommt eine Scene, die in der Q. 1604 nicht existirt, in welcher ihr Horatio die über die abenteuerliche Fahrt Hamlet's und über den Anschlag des Königs erhaltenen Nachrichten mittheilt, darauf spricht sie die Worte:

Then I perceive there's treason in his looks
That seem'd to sugar o'er his villany:
But I will soothe and please him for a time,
For murderous minds are always jealous.

Sie dankt Gott für die Errettung ihres Sohnes aus der Gefahr, die sie bei voller Kenntniß der Verworfenheit ihres Mannes nicht geahnt hat, und übermittelt ihm ihren Segen. Diese Frau, trotzdem sie energischer auf die Seite ihres Sohnes tritt, macht mit ihrem plötzlichen Parteiwechsel, mit ihrem unvermittelten Uebergange von Liebe zu Haß, einen rohen Eindruck, sie steht der Mutter des Sagen-Hamlet nahe.[1])

Die Königin von 1604 ist unendlich feiner organisirt: Die oben erwähnten Züge fehlen sämmtlich. Hamlet berührt nur einmal den Mord des Vaters in einer Weise, die von offener Mittheilung weit entfernt ist; es sind die auch in Q. 1603 vorkommenden Worte in Bezug auf den Tod des Polonius:

A bloody deed, almost as bad, good mother,
As kill a king, and marry with his brother;

Darauf fragt sie, den Sinn seiner Worte nicht verstehend,

As kill a king?

Man könnte, wenn man geneigt ist, die Königin für die Mitschuldige ihres Mannes zu halten, die Frage für Heuchelei, geschicktes Spiel erklären. Nun aber findet sie sich auch in der Q. 1603, wo sie nur als eine Aeußerung des Erstaunens erklärt werden kann, denn die Königin

---

[1]) Es sind diese zwei in sich consequenten Arten der Charakteristik ein meines Erachtens unanfechtbarer Beweis dafür, daß der Q. 1603 eine frühere Arbeit von Shakespeare selbst zu Grunde lag. (S. v. Friesen 77 ff.)

ist ja hier thatsächlich unschuldig. Und es wäre doch wohl recht wunderbar, wenn der Dichter sie in Q. 1604 in einem ganz anderen Sinne gebraucht haben sollte; wenn er überhaupt seine Darstellung in so unbegreiflicher Weise geändert haben sollte, daß er die rohe Königin der 1. Q. als am Morde unschuldig, und die äußerst zarte Figur der 2. als Mörderin hätte hinstellen wollen. — Diese Worte Hamlet's, die offenbar den einzigen wirklichen Anhaltepunkt für jenen Verdacht gegeben haben, sollen eben nur sagen, daß er den Ehebruch für die Veranlassung zu dem Morde seines Vaters ansieht.

Wenn es Hamlet widerstrebt, ihr Vergehen beim rechten Namen zu nennen, so ist das ganz der Zartheit und Innigkeit entsprechend, welche der überall hervortretende Zug in dem Verhältniß zwischen Mutter und Sohn ist. Das Wort Ehebruch ist in der That in der ganzen Scene so vollständig vermieden, daß man auf sie gestützt ein solches Vergehen sogar in Frage gestellt hat, daß man behauptet hat, die Vorwürfe Hamlet's richteten sich nur gegen den schnellen Neigungswechsel, die hastige zweite Heirath der Königin.[1]) Das sind jedoch Deuteleien ohne Bedeutung neben den Worten des Geistes: '*That adulterate beast won to his shameful lust the will of my most seeming virtuous queen*,' denen sich die Versicherung seiner eigenen ehelichen Treue und dann erst der Bericht des Mordes anschließt. Auch der Ausruf Hamlet's: '*O most pernicious woman*,' sowie seine Worte: '*He that killed my king, and whored my mother*' lassen keinen Zweifel an der Art ihres Vergehens zu.

Stellen wir uns nun das Verhalten der Königin der 2. Q. während und nach der Scene mit ihrem Sohne vor, so werden wir es ganz in Uebereinstimmung finden mit dem Bilde der Zartheit und Schwächlichkeit, das der Dichter uns vor derselben zeichnet. — Der König springt bei der verhängnißvollen Stelle des Stückes auf, die Königin, ebenfalls verletzt durch den Inhalt, aber weniger getroffen und geduldiger als er, fragt ihn ängstlich, was ihm sei. In seinem Zimmer angekommen, wird der König ihr seine Antwort geben: er wird es unerhört finden, daß Hamlet in ihrer Gegenwart ein Stück aufführen läßt, das ein ganz ähnliches Verhältniß wie das Ihrige zum Gegenstande hat, und dieses Verhältniß im Zusammenhange mit einem Morde darstellt. Was sollen die

[1]) So thut offenbar Sievers (124. 154. 261), der sie nach dieser Seite hin sogar als eine formstrenge Tugendheldin hinstellen möchte, und allem Anscheine nach Conolly (144): '*His reproacher dwell most on her affections having weaned from her late dignified lord, and even transferred, during his lifetime, to his more sensual brother. Some consciousness of this seems to have been her crime.*' — Nahe daran kommt Hermes (18): 'Sie hat den blutigen (so!) Mord nicht selbst begangen, nur nach der That durch Sinnenkitzel sich verleiten lassen.'

Hofleute denken? Sie werden denken, daß Hamlet ihn im Verdachte eines so furchtbaren Verbrechens habe, und selbst Verdacht schöpfen. So sind denn die nachdrücklichen Worte der Königin im Beginn der Rendezvous-Scene: '*Hamlet, thou hast thy father much offended*' ganz natürlich.

Sie, die Hamlet nicht versteht und wirklich für wahnsinnig hält, wird von tödtlicher Angst ergriffen, als er sie so wild anläßt. Sie glaubt, er wolle sie morden und ruft um Hülfe. Der Tod des Polonius vermehrt ihre Verwirrung und Aufregung, so daß sie unfähig ist, über die ihr räthselhaften Worte Hamlet's '*as kill a king*' nachzudenken, und was ihr von Fühlen und Denken bleibt, wird gleich darauf ganz von der zermalmenden Strafrede Hamlet's über ihren Ehebruch in Anspruch genommen. Sie sinkt unter seiner wachsenden Wuth immer mehr zusammen, vergeblich beschwört sie ihn in ihrer Herzensangst immerfort, doch aufzuhören — bis Hamlet mit einer scheinbar an ein Phantom seines Deliriums gerichteten Anrede sich von ihr abwendet und sie von der verzehrenden Gluth seiner zornflammenden Blicke befreit. Erleichtert athmet sie auf mit dem aus innerster Ueberzeugung kommenden Ausruf: '*Alas, he's mad!*' Es ist ja der Wahnsinn, der aus ihm gesprochen hat; der König ist ja ein ganz Anderer, als Hamlet ihn geschildert hat, und so kann ja ihr Verbrechen auch nicht so furchtbar sein. Und wenn Hamlet, vom Geiste seines Vaters beschwichtigt, sich zu der Warnung veranlaßt sieht, sie möchte nicht die Schmeichelsalbe auf ihr Gewissen legen, als spräche bloß der Wahnsinn aus ihm, so sieht sie darin gerade den Gipfel des Wahnsinns, daß er sich und Andern weismachen will, er heuchle nur Wahnsinn.[1]) Die Warnung ist vergeblich, deutlich spricht sie die Erfahrung, die sie in dieser Scene über Hamlet's Zustand gemacht zu haben glaubt, an Ophelia's Grabe aus:

This is mere madness,
And thus a while the fit will work on him,
Anon, as patient as the female dove,
When that her golden couplets are disclosed,
His silence will sit drooping.

Dieser Glaube ist ihr so bequem; er entbindet sie von der Pflicht, die Verhältnisse unter dem furchtbaren Lichte der Wahrheit, das Hamlet ihr angezündet hat, zu sehen; sie kann weiterleben in dem nebelhaften, leidlich erträglichen Dasein, das ihre Selbstbeschönigung gewährt; sie darf's bei der Ausführung der guten Vorsätze, die sie Hamlet gelobt hat,

---

[1]) John Weiss, *Wit, Humor, and Shakespeare.* Boston 1876. S. 168. (Bei Furness, Hamlet. II. 192.)

und die ihrer Energielosigkeit so schwer wird, nicht gar zu genau nehmen. Das sind die ihr selbst unbewußten Instincte ihrer Natur, die sie in dem Wahnsinnsglauben festhalten. Ihnen verbindet sich noch ein bestimmter praktischer Nutzen: welche günstigere Entschuldigung könnte sie für die Tödtung des Polonius finden, als eben den Wahnsinn Hamlet's. So ist denn der dem Könige erstattete Bericht über Hamlet's Zustand, der bei der Königin der 1. Q. eine Lüge war, bei ihr aufrichtig und ein neuer Beweis ihrer Verstandesschwäche. Die Wirkung der Worte Hamlet's auf sie, ihre sinnlose Angst, ihre tiefe Zerknirschung ist nur eine augenblickliche; diese Gefühle verschwinden bei der gemüthsschwachen Frau, sobald der moralische Druck, den die Persönlichkeit Hamlet's auf sie ausübt, von ihr entfernt wird. Einen praktischen Erfolg hat die Unterredung ebenfalls nicht bei ihrer Willensschwäche; ihr Verhältniß zum Könige bleibt, was es war, ein liebevolles. Nur insofern ist es mit ihr anders geworden, als sie die Kunst des Vergessens, die ihr so leicht wurde, da sie ihre sinnliche Schuld verborgen glaubte, nicht mehr üben kann. Sie konnte wohl einen Ehebruch verüben, und ihn für sich entschuldigen und vergessen; daß sie aber, und zwar von ihrem geliebten Sohne, eine Ehebrecherin genannt wird, das ist für sie, der es vor Allem darauf ankommt, den äußeren Schein der Tugend zu wahren, das Furchtbare. Ihr Gleichmuth ist dahin.

Was bei der Königin der 1. Q. unbegreiflich war — daß sie Hamlet nach England ziehen läßt — ist bei ihr ganz natürlich. Sie hat ja keine Aufklärung erhalten; für sie ist der König noch immer ein Mann, ausgestattet mit denselben Vorzügen, welche sie einst verführten; sie denkt nicht daran, daß er einen Anschlag auf Hamlet's Leben machen könnte. Die Gründe, die er für Hamlet's Abwesenheit anführt, sind ja die plausibelsten von der Welt: nach dem Tode des Polonius darf er in Dänemark nicht bleiben. Und im Grunde ihres Herzens ist ihr die zeitweilige Entfernung des Sohnes, der die fürchterlichen Worte zu ihr gesprochen, auch nicht ganz unlieb; wenn er nicht mehr da ist, vielleicht kann sie dann wieder vergessen, vielleicht wird dann auch für sie ‘noch Alles gut.’

Wäre mit den bisher entwickelten Eigenschaften das Wesen der Königin abgeschlossen, so würde die Empfindung, welche eine solche Figur von der Bühne herab erweckte, jenes erbärmliche, mit Ekel gemischte Mitleid sein, das wir beim Anblick der Aermlichkeit, der Jämmerlichkeit zu fühlen pflegen. Nichts aber konnte unästhetischer sein und darum weniger in der Intention Shakespeare's liegen, als die Mutter Hamlet's eine bloß klägliche Figur spielen zu lassen. War es also einerseits nöthig, zur Milderung ihres häßlichen Vergehens ihre

Schwäche in ein recht helles Licht treten zu lassen, so hat er es sich andrerseits angelegen sein lassen, sie als eine in jeder Beziehung liebenswerthe Frau darzustellen.

Diese liebenswerthen Züge verdienen um so mehr hervorgehoben zu werden, als die Kritik im Großen sie garnicht beachtet zu haben scheint. Die gemüthvolle Schilderung der Mrs. Jameson, das charakterologisch feine Gemälde des Freiherrn v. Friesen, die Schriften Hoffmann's und seltsamerweise auch des auf den dunkeln Irrgängen seiner labyrinthischen Psychologie umhertappenden Storffrich sind, soweit meine Kenntniß reicht, die einzigen, die der Königin nach dieser Seite hin Gerechtigkeit widerfahren lassen.

Ein Vergleich mit der 1. Q. zeigt deutlich, wie sehr es dem Dichter am Herzen gelegen hat, auch im letzten Theil, wo sich nur die Gelegenheit bietet, in der Kirchhof-, in der Schlußscene, ihre Liebe zu Hamlet in unverminderter Stärke hervortreten zu lassen. So z. B. fehlt in ihr das charakteristische '*Come, let me wipe thy face*' (V, 2), das eine Zärtlichkeit ausdrückt, wie man sie erwachsenen Söhnen gegenüber nicht mehr an den Tag zu legen pflegt.

Neben diesem Zuge der schönste, der uns fast mit ihrer Sinnlichkeit und Schwäche aussöhnt, ist ihre Neigung zu Ophelia. Nicht absichtslos hat der Dichter gerade dieses reine, zarte Geschöpf unter allen Hofdamen ihr am Engsten zugesellt. Es ist mehr als das höchste Zeichen ihrer Gunst, es ist mütterliche Zärtlichkeit, wenn sie sich freut, daß Hamlet's Herz dieses Mädchen erwählt, wenn sie ihre Vereinigung wünscht. Es sind nicht bloß böse Ahnungen, die ihr den Besuch der Wahnsinnigen furchtbar machen (IV, 5); es ist ein ähnlicher Schmerz, wie ihn Ophelia Hamlet gegenüber empfindet (III, 1), der Schmerz, ein geliebtes Wesen geistig zerstört zu sehen. Die sonst nicht tieffühlende, nur gefühlige Königin erhebt sich zu poetischer Empfindung, wie sie den Tod der Armen berichtet.[1]) Sie assimilirt sich hier so vollständig mit ihrem Gegenstande, daß es keine Stelle im ganzen Drama giebt, die uns sicherer über den Charakter der Ophelia aufklärte, als dieser Bericht, der doch keine einzige ihrer Eigenschaften nennt. Zart, innig, süß, wie diese Schilderung ihres Todes, ist die holde Ophelia. Schöner kann sich Mitgefühl nicht ausdrücken, schmerzlicher bewegt hätte die Königin von ihres Hamlet Tode nicht sein können. Auch an Ophelia's Grabe, in den einfachen, innigen Worten, welche die fallenden Blumen begleiten:

Sweets to the sweet; farewell!

---

[1]) In Q. I. ist der Bericht farblos verstümmelt.

erkennen wir die sonstige Königin kaum wieder. Eine in Lasterhaftigkeit versunkene Frau, die ohne edlere Empfindung nur nach Befriedigung ihrer Sinnlichkeit strebt, kann sich nur entfremdet, abgestoßen, verlegen fühlen im Angesichte keuscher Jungfräulichkeit. Diese gefallene Königin liebt und verehrt die Unschuld. Wundervoll hat der Dichter in diesem Zuge ihre dunkle Sehnsucht nach einem verlorenen Paradiese gezeichnet.

Das ganze Stück hindurch hören wir von ihr kein einziges unzartes, heftiges Wort; Alles, was sie sagt und thut, bezeugt ihre von Natur freundliche Gemüthsart. Am Liebsten wäre es ihr, wenn das ganze Leben glatt und ohne Mißton dahinginge; und Alles, was an ihr liegt, thut sie, um jeden Anstoß zu vermeiden, jede Feindseligkeit fernzuhalten. Charakteristisch für eine solche Natur ist der tiefe Abscheu vor allem Gewaltthätigen, den wir bei jeder derartigen Situation an ihr bemerken können: wenn Hamlet den Polonius ersticht, wenn Laertes den König bedroht, wenn Hamlet und Laertes im Grabe der Ophelia ringen, und in der Schlußscene. Als hier die Königin vergiftet niedersinkt, erklärt der König, sie fiele in Ohnmacht, da sie kein Blut sehen könnte: '*She swoons to see them bleed.*' In der 1. Q. fehlen diese bezeichnenden Worte, und bei dem Rencontre zwischen Hamlet und Laertes im Grabe ist die Königin nur stumme Zuschauerin. Also auch hier hat der Dichter wieder einen Zug hinzugethan, der doch nur die Tendenz haben kann zu zeigen, wie unfähig diese nervös-furchtsame Frau gewesen wäre, zu einer so furchtbaren Blutthat, wie die Ermordung ihres Gemahls, ihre Zustimmung zu geben. Es wäre ebenso abgeschmackt wie roh gewesen, wenn Hamlet eine solche Mutter ernstlich im Verdacht des Mordes gehabt hätte. Es wäre widerspruchsvoll und deshalb unästhetisch, unschön gewesen, wenn der Dichter dieses zarte Geschöpf, wie die Königin der Q. 1, sich von einem ihr so fern liegenden Verbrechen hätte reinigen lassen wollen.

So haben wir denn in der Königin eine von jenen Frauen zu sehen, wie sie die Natur im Bunde mit der üblichen Erziehung öfters hervorbringt: willensschwach, von unbedeutenden Gemüths- und Geistesgaben, aber hold und liebenswürdig, gleiten sie in rührender Unkenntniß über die Abgründe und Greuel des Lebens hin; glücklich und glückverbreitend, solange sie auf gebahnten, blumigen Pfaden wandeln; hilflos vor den feindseligen Gewalten des Daseins, die Kraft verlangen zu ihrer Ueberwindung, verloren vor fremder Energie, List, Verführung, vom Unglück vernichtet. Die Königin hat genau so viel Verstand, um ihrer gesellschaftlichen Stellung als Frau des Herrschers, ihren Pflichten als Mutter genügen zu können. Statt der Gemüthstiefe hat sie Sensibilität mit

ebenso schnell vorübergehenden wie leicht erregbaren Empfindungen; eine angeboren innere Grazie, einen ästhetischen Takt, dem alles Rohe, Maßlose, Häßliche zuwider ist; und eine harm- und kritiklose Freundlichkeit, anerzogen durch ein dauernd leichtes, kampf- und sorgenfreies Leben. Denken wir uns zu diesem Wesen eine üppige Körperschönheit, so ist sie eine Frau von unwiderstehlicher Liebenswürdigkeit selbst für tiefere Naturen, wie der alte Hamlet und sein edler Sohn. Der Dichter spricht zu deutlich: zu unwandelbar zeichnet er Beider Liebe zu dieser Frau, zu vernichtend den Schmerz des Sohnes über ihre Untreue, als daß ein Zweifel über den Zauber ihrer Persönlichkeit möglich wäre. Es ist der gröbste Mißverstand zu glauben, daß der Dichter diese Frau mit einer Blutschuld belastet habe. Er hat sie im Gegentheil so zart und milde behandelt, als wenn er, wie Hamlet, Pietäts-Rücksichten gegen sie zu nehmen hätte. Von Anfang an unbekannt mit dem furchtbaren Verbrechen, das die Folge ihres Ehebruches gewesen ist, ahnt sie das ganze Stück hindurch nicht, daß sie die Urheberin eines entsetzlichen Verhängnisses ist, dem ihr ganzes Geschlecht und die ihm Nahestehenden zum Opfer fallen, und stirbt, ohne die Folgen ihrer That in ihrer äußersten, Alles zerstörenden Wucht kennen zu lernen, gerade in dem Augenblick, als ihr zum ersten Mal ein furchtbares Licht über den Charakter des Mannes aufgeht, dem sie sich ergeben. Das ist ihre Strafe, wie sie in und vom Selbstbetruge gelebt hat, zur Ewigkeit einzugehen, betrogen, mit unabgeschlossener Rechnung, 'in ihrer Sünden Blüthe'. Sie entspricht ihrem Verbrechen, das ein passives war: Schwachheit — Schwachheit im Widerstande gegen den raffinirten Verführer, Schwachheit in der Beherrschung ihrer Sinnlichkeit. Die Empfindung, die sie in uns erwecken soll, ist nicht im Entferntesten die des Abscheus — die erbarmungsvollen Worte des Geistes, des tödtlich von ihr gekränkten, der doch den Anblick der Seelenqualen dieses zarten, gebrechlichen Wesens nicht zu ertragen vermag, eröffnet uns einen Blick in das große Herz Shakespeare's und machen jeden Zweifel unmöglich — es ist Mitleid, eine solche Frau dem Leben eines Schurken zum Schmuck dienen zu sehen.

Der König.

Wenden wir uns nun zum Könige, so ist in der Darstellung seiner Persönlichkeit das Verhältniß der beiden Quartos ein anderes, als bei dem alten Hamlet und der Königin. Bei Beiden thut die 2. Q. Züge hinzu, welche den Figuren der 1. Q. eine veränderte Charakteristik geben: der Recke wird zum geistig bedeutenden, humanen Menschen, die Sagenkönigin wird zur zarten gebrechlichen Salondame. Daß wir es im letz-

teren Falle mit einer veränderten Intention des Dichters zu thun haben, kann keinem Zweifel unterliegen, auch wenn wir zugeben, daß eine Anzahl der in der 2. Q. hinzutretenden Züge nur deshalb in der ersten fehlen möge, weil diese eben eine Verstümmelung der ersten authentischen Redaction ist. In der Charakteristik des alten Hamlet können wir eine veränderte Absicht des Dichters nicht mit derselben Sicherheit nachweisen, weil die Erweiterungen der 2. Q. quantitativ unbedeutend sind. Da sie qualitativ aber doch sehr ins Gewicht fallen, so ist es wohl nicht übereilt anzunehmen, daß Shakespeare in der ersten Redaction mehr den Horvendil der Sage darstellte, in der zweiten diesen Charakter mit dem der Königin vertiefte und verfeinerte.

Der Claudius der 2. Quarto ist dagegen von dem der ersten qualitativ nicht verschieden, obgleich der Umfang seiner Rolle in jener sich fast verdreifacht hat.[1]) Die beiden Redactionen verhalten sich, wie die Skizze zum ausgeführten Gemälde; was in diesem deutlich ins Auge fällt, ist in Jenem nur angedeutet. Der König der 1. Q. liebt seine Frau, wie der der 2., nur spricht er seine Liebe nicht so oft und so unzweideutig aus. Der König der 1. Q. fühlt Angst und Gewissensqualen wie der der 2., nur treten sie dort nicht so häufig und in der Umständlichkeit zu Tage. Der König der 2. Q. ist ganz derselbe Schurke wie der der 1., nur ist er bis in die kleinsten Züge fein ausgearbeitet, ein Meisterwerk der Charakteristik. Wer den Abstand der beiden Darstellungen kennen lernen will, der vergleiche nur die Scene, in der Laertes zum Meuchelmorde überredet wird — in der 2. Q. giebt der König eine Probe seiner teuflischen Verführungskunst; in der 1. beschränkt er sich darauf, den betreffenden Mordvorschlag zu machen, auf welchen Laertes ohne Weiteres eingeht. Gewiß sind viele Lücken und Mängel der 1. Q. auch hier auf Rechnung des Nachschreibers zu setzen, unmöglich aber alle — der Abstand ist zu groß. Auch hier zeigt sich uns eine unreife und eine reife Arbeit des Dichters.

Der König ist entschieden derjenige Charakter des Stückes, dessen Wesen sich nach allen Seiten hin am deutlichsten entwickelt und zu falschen Auffassungen die geringste Möglichkeit bietet. Wenn dennoch in der Kritik Meinungsverschiedenheiten aufgetreten sind, so sind sie nur entstanden durch den Gegensatz zwischen seinem äußeren Auftreten und seinem inneren Wesen, ein Gegensatz, der doch für einen Kritiker von nur geringer Menschenkenntniß und einigem Vertrauen in die Kunst Shakespeare's die Einheitlichkeit dieses Charakters nicht in Frage stellen

[1]) 202 zu 544 Zeilen.

konnte, sondern seine Naturgemäßheit erhöhen mußte. Und ich kann allerdings, soweit meine Kenntniß der Hamlet-Kritik geht, behaupten, daß nur diejenigen Kritiker diesen Charakter falsch beurtheilt haben, die an die Hamlet-Kritik mit einer gewissen Voreingenommenheit gegen den Helden herangetreten sind.

Ganz unbegreiflich ist der Standpunkt Kenny's (a. a. O. S. 382), der in dem Wesen des Königs einen nicht zu vereinigenden Widerspruch findet, und sich denselben so erklärt, daß Shakespeare neben der Entfaltung der wunderbaren Persönlichkeit Hamlet's die consequente Durchführung aller anderen Charaktere für nebensächlich gehalten und also verabsäumt habe. Wenn er meint, daß man sich den durchgängig maßvollen König als einen so entsetzlichen, hartherzigen Verbrecher nicht vorstellen könne, so ist eine solche Ansicht ebenso unhaltbar, als wenn er behaupten wollte, daß jeder Schurke das Brandmal seiner Schurkenhaftigkeit für alle Welt sichtbar an der Stirn trüge.

In einen höchst sonderbaren Irrthum sind zwei Verkleinerer Hamlet's, Tieck und Börne, gefallen, indem sie den König, verführt durch seine Außenseite, zum Helden erhoben. Es ist selbstverständlich, daß wir in den hierher gehörigen Schriften auf große logische Schwierigkeiten stoßen; so z. B. wenn wir einige Zeilen in Tieck's Schilderung des Königs hineinlesen (a. a. O. S. 64): 'Der König, aus einer Heldenfamilie entsprossen, hat viele große und treffliche Eigenschaften, die aber durch ebenso viele schlimme und niedrige reichlich aufgewogen werden. Aber in Einem ist er ganz und durchaus königlich, seine Repräsentation ist immer eine würdige; er kann schlecht und heillos, aber niemals gering erscheinen; Verrath ist seine Natur, Zweideutigkeit und Treulosigkeit sein eigentliches Wesen, aber alle diese Abscheulichkeiten umkleidet er mit Adel und Liebenswürdigkeit.' —

Man sieht sich hier vergeblich nach den 'großen und trefflichen Eigenschaften' um. Der Adel und die Liebenswürdigkeit, mit denen er seine Verrätherei und Treulosigkeit umkleidet? — Die sind doch eben nur ein Kleid, eine Schale für den Kern der Verrätherei und Treulosigkeit. Denn daß ein Verräther Seelenadel, und ein Treuloser wirkliche, innerliche — nicht bloß äußerlich zur Schau getragene — Liebenswürdigkeit besitzen könne, das kann Tieck ebenso wenig gemeint haben, wie er es ausgesprochen hat. — Und die würdige Repräsentation soll doch wohl nicht eine große Eigenschaft sein? Sie ist ja bloße Aeußerlichkeit und an und für sich von keinem sittlichen Werth. Ist sie unbewußt, eine natürliche Aeußerung sittlichen Adels, geistiger Ueberlegenheit, so ist sie doch nicht das Werthvolle, sondern der sittliche Adel, die geistige Ueberlegenheit, die in ihr zur Erschei-

nung kommen. Beruht sie nicht auf diesen Eigenschaften, ist sie nur angenommene Maske, so ist sie an und für sich sittlich verwerflich, und in ihrer Erscheinung sittlich verletzend. Nun kann aber ein Ehebrecher, ein Bruder- und Verwandtenmörder keinen sittlichen Adel besitzen; auch zeigt der König keine geistige Ueberlegenheit, man müßte denn die Verschlagenheit, dieses Gemisch von instinctiver animalischer Schlauheit und feiner Berechnung, diese reine Verstandesgabe für die höchste geistige Fähigkeit erklären. Bei ihm ist also die würdige Repräsentation bloßes Schauspiel, widerwärtiges, unsittliches Schauspiel, dessen Effect nur auf die bornirten und unwürdigen Creaturen berechnet ist, mit denen er sich umgeben hat.

Nun aber tritt er doch (S. 65) gleich in der ersten Scene mit königlicher Würde auf! — Wie denn? Indem er die Verehelichung mit seines Bruders Weib, einen Akt, welchen die sittliche Anschauung seines Volkes [1]) als Blutschande bezeichnet, als recht und natürlich hinstellt? Oder soll die diplomatische Sendung des Cornelius und Voltimand irgend etwas Königliches an sich haben? — Tieck scheint ferner (S. 66) eine moralische Ueberlegenheit zu finden in jener Rede, in der er den sensiblen, 'gesucht heftigen' Hamlet mit Recht hofmeistert. — Wenn ein Kritiker diese Hofmeisterei für gerecht hält, so hat er die Absicht Shakespeare's offenbar nicht verstanden. Diese Rede ist ein Meisterzug dramatischer Charakteristik, in ihr wird der König von vornherein — wie die Königin in ihren ersten Worten — sittlich gekennzeichnet. Was er hier tadelt, ist der berechtigte, echte Schmerz Hamlet's um seinen großen Vater, d. h. also etwas Tugendhaftes, das ihm anstößig ist. Und Hamlet giebt ihm auf dieses Bravourstück seiner Rhetorik und seiner 'Sittlichkeit' die einzig gebührende Antwort — nämlich keine. Der muß in der That eigenthümliche Begriffe von Shakespeare's Sittlichkeit haben, der diese Rede zum Vortheil des Königs, d. h. als eine Hamlet mit Recht zu Theil gewordene Zurechtweisung auffassen will. [2])

Nun aber die Scene mit Laertes! Hier zeigt er sich doch zweifellos als 'unerschrockener Held; er tritt ihm mit majestätischer Sicherheit, mit dem ganzen Gewicht seiner Würde entgegen' (S. 71). — Welche Würde? die königliche oder die persönliche? ich halte es für nicht unmöglich, daß Tieck die letztere meint und ihm damit wieder eine Eigenschaft zulegt,

---

[1]) Dafür daß diese Anschauung Hamlets vom Volke getheilt werde, bietet die Tragödie uns keinen Beleg. D. R.

[2]) Tschischwitz (S. 75) findet diese Rede deßhalb so sehr geschickt, weil der König den Tod, wie die atomistische Philosophie Bruno's, als etwas Gleichgültiges behandelt, und, indem er sich so auf Hamlet's Standpunkt stellt, die Forderungen seines Gemüths mit seinem Denken in Widerspruch bringt.

die er nicht besitzen kann. — Mit seiner Majestät hat der König es nur wenigen Kritikern anthun können, mit seiner ‘Unerschrockenheit’ aber in dieser Scene hat er es Vielen angethan, die ihr Urtheil sonst mehr auf seine Handlungen als auf den äußeren Schein, mit dem er sie umgiebt, gründen. Die Mehrzahl erkennt aber doch an, daß er von Shakespeare gerade im Gegensatz zu dem Fengo der Sage ohne persönlichen Muth gezeichnet worden ist. Wenn wir von dieser Scene absehen, so vermeidet er das ganze Stück hindurch Alles, was seine Person gefährden könnte. Fengo überfällt seinen Bruder in wachem Zustande und tödtet ihn mit dem Schwerte, Claudius beschleicht ihn im Schlafe und träufelt ihm Gift ins Ohr. Fengo will sich vertheidigen und kann es nicht, wie Hamlet als Rächer ihm gegenüber tritt; Claudius könnte sich vertheidigen, aber thut es nicht, er läßt sich über den Haufen stechen, wie ein wehrloses Weib, und heult wie ein Unsinniger um Hilfe, als es zu spät ist, und läßt sich schließlich sein eignes Giftgebräu in den Schlund schütten. Man vergleiche diesen hündischen Tod mit dem Sterben Macbeth's, ja nur Richard's III. — und dann vergegenwärtige man sich diesen ‘Helden’ in der Gebetscene. Nicht Das kann ihm als Schwäche angerechnet werden, daß ihn das Schauspiel von der Höhe seiner Selbstgewißheit in die hilfloseste Verzweiflung momentan hinabschleudert; es ist vielmehr einer der wenigen schönen Züge in dem entsetzlichen Gemälde dieses Menschen, daß er auch einmal ein Bedürfniß nach innerer Einkehr, nach Unterredung mit dem Himmel fühlt. Ist er nun aber ein starker Mann, dann muß ein Entschluß aus dieser Krise hervorgehen: entweder er verwirft die Versöhnung mit dem Höchsten und lebt weiter im Genuß der schlimm gewonnenen und schlimm zu sichernden Güter — das wäre heldenmäßige Schlechtigkeit — oder er giebt Weib und Krone auf und endet in Wahrheit tragisch. — Aber o wehe! der Tod ist ihm der Uebel furchtbarstes — Weib und Krone aufgeben heißt für ihn nicht leben — und auf dem Wege des Verbrechens weiter schreiten — das möchte er ja so gern vermeiden! — Was soll er thun, wo nur zwei Wege offen stehen, und Beide ihm gleich unwegsam sind? Er wird sich durchwinden; vielleicht kann er sich nicht halten ohne weiteres Verbrechen — und wenn selbst Hamlet noch fiele! — Dann kommt die energische Reue, das Kirchengehen, das Fasten, das Klostergründen, und vieles Andere — ‘vielleicht wird dann noch Alles gut’. — Das sind seine Gedanken; wir sehn's am Effect, daß dieser erste Anlauf zur Reue im Grunde Nichts weiter gewesen ist als ein elendes Winseln über die Härte seines Geschickes, welches ihn dazu verdammt, seine geraubten Güter nur durch Verbrechen sich bewahren zu können — denn daß er sie mit allen Mitteln, wenn es sein muß, vertheidigen wird, das

steht ihm vor Allem fest. Und nun — o bitteres Verhängniß! — kommt der Tod des Polonius, der ihm zeigt, was er von Hamlet zu erwarten hat. 'So wär's mir auch gegangen, wenn ich dort gewesen wäre.' Diese Aeußerung, die im Munde seines Weibes natürlicher gewesen wäre, verräth deutlich seine — heldenhafte! — Angst um seinen Leib. — 'Nun muß es geschehen — er oder ich!' — Angst um die Enthüllung des geschehenen, Sorge um die Folgen des zu begehenden Verbrechens verlassen ihn nicht mehr — 'aber es muß doch geschehen!' — Die ganze Kraft seiner Verschlagenheit setzt er in Bewegung — und doch, 'was wird daraus werden? — — o bitteres Verhängniß!' —

Und nun vergleiche man den König im Beginne des Stückes mit dem der letzten Akte! Dort tritt er uns entgegen im Sonnenscheine des Gelingens, auf der Höhe seines Selbstbewußtseins, seine kühnsten Träume sind erfüllt: das heißgeliebte Weib ist sein, der Thron sein, ein mächtiges Königreich liegt ihm zu Füßen — und welch ein König will er sein! klug und mild, ein Friedensfürst — und, wie sein Bruder, majestätisch will er sein! wie will er seine Stellung ausfüllen! — nur Hamlet — ei was, das ist ein Träumer, und er ein großer Mann! — Man vergleiche, sage ich, diesen Glückspilz, diesen Schauspieler der Majestät, diesen hohlen Menschen, so aufgebläht von seiner Eitelkeit, daß er die ganze Welt über seine inneren Dimensionen täuschen zu können vermeint, mit dem Bilde der 2. Hälfte. Die Maske fällt — wir sehen in ein häßlich zerrissenes Inneres, vor uns steht ein jammernder Mörder, ein ekler Miserabilist. Das ist Tieck's Held! — Und wunderbar! dieser Kritiker hat sich so festgerannt in die großen und trefflichen Eigenschaften des Königs, daß er selbst diesen unaufhörlichen moralischen Katzenjammer, dieses permanente graue Elend — um die Sache mit einem studentischen Kraftausdruck zu treffen — für 'tragischen Lebensüberdruß' erklärt. Weiter kann die ästhetische Verirrung nicht gehen, als daß man Hamlet wehklagende Schwäche, dem Könige tragischen Lebensüberdruß zutheilt. Tieck hat dann nur noch vergessen hinzuzufügen, daß Shakespeare dem Stücke einen falschen Titel gegeben habe, es müßte 'Claudius' heißen; denn er ist der tragische Held, und die tragische Idee? — auch den verschlagensten, feigsten Schurken schützen seine feinsten Ränke vor der zermalmenden Wucht des Schicksals nicht. — Der Himmel aber schütze uns vor solcher Tragödie! —

Der Unterschied zwischen dem Könige und einem Helden wird uns sonnenklar, wenn wir ihn an Macbeth messen. Beide, Macbeth und Claudius haben einen Ehrgeiz, zu dessen Befriedigung sie vor keinem Mittel zurückschrecken; es trennt sie aber ein kleiner Unterschied im Denken. Macbeth denkt: wenn ich lebe, will ich ein erhabenes, großes

Leben führen, um welchen Preis es auch sei, oder — sterben. Claudius: Ich will leben, leben aber heißt so viel besitzen, als man ohne Verlust des Lebens erwerben kann; der Tod macht allem Besitze ein Ende. — Dieser kleine Unterschied des Denkens ist aber doch groß genug, um Macbeth zum Helden, Claudius zum erbärmlichen Wichte zu machen. — Die Höhe des Einsatzes, die Rücksichtslosigkeit und Energie des Strebens macht eben den Helden.

Um nun auf jenen scheinbaren Beweis persönlichen Muthes in der Aufruhrscene zurückzukommen, so ist die unglaubwürdigste Erklärung für des Königs Verhalten offenbar die, daß ihn der Dichter hier einmal in Widerspruch gestellt habe mit seinem ganzen klar gezeichneten Charakter; es muß vielmehr aus seinem Wesen heraus erklärt werden. Und hier hat Hermes (a. a. O. S. 41) offenbar das Richtige getroffen. Was ihm hier den Anschein des Muthes giebt, ist seine Menschenkenntniß. Er weiß sehr wohl, daß Menschen wie Laertes nur gefährlich werden können, wenn man vor ihnen Furcht zeigt; daß sie andererseits durch ruhiges, überlegenes Entgegentreten leicht zu zügeln und zu lenken sind — er wittert wohl schon in ihm das künftige Rachewerkzeug. Und da nun das Bewußtsein seiner Schuldlosigkeit am Tode des Polonius hinzukommt, so wäre es allerdings eine mit der sonstigen Klugheit des Königs unvereinbare Thorheit, wenn er sich von diesem chevaleresken Beau, der moralisch ein Kind ist — '*Now you speak like a good child*' — fürchten sollte.

Die Kritik Börne's geht in der Bewunderung des Königs über die Grenzen des Denkbaren schon hinaus, sie versetzt ihn unter die Götter, den 'großen, königlichen, ehrfurchtgebietenden' Menschen. Es ist überflüssig, auf seine Auffassung, die meines Erachtens außerdem unsittlich ist, näher einzugehen; da ich aber Börne's Hamlet-Kritik mehrfach lobend erwähnt gefunden habe, so scheint es mir wichtig, dieselbe durch Anführung nur einiger Zeilen zu charakterisiren: 'Er ist ein vornehmer Geist, dem sein untergebenes Gewissen nur in der stillen Zurückgezogenheit vertraulich nahen darf.' (S. 54.) — Das ist gerade die Vornehmheit, die den plebejischen Hamlet so himmelweit von ihm abstößt, die Vornehmheit der Gewissenlosigkeit. — 'In seinen letzten fürchterlichen Augenblicken, am Rande des Todes, verläßt der König den Menschen nicht (!!), dankbar für die reichen, erhaltenen Opfer.' — Man wagt kaum, es zu verstehen; ich glaube, er meint die verschiedenen Morde.[1]) — 'Er [der König] begleitet ihn [den Menschen] hinüber in die andere Welt, hinauf zu jenem Richter, ihn dort zu vertheidigen. — ! — Wir dürfen

[1]) Warum sollte man es nicht wagen? Der Mensch hätte der Resultate ehrgeizigen Strebens nicht bedurft — er mußte aber dem Könige dienstbar sein und dafür dankt ihm dieser. D. R.

hoffen, der gnädige Gott werde dem Menschen verzeihen, was der König begangen. — Wenn nun Börne gleich darauf das autoritative Verhalten des Königs Hamlet gegenüber als 'eitle Fechterkünste' bezeichnet, so können wir in einer solchen Kritik nur jene Eigenschaft entdecken, die Polonius an Hamlet 'methodisch' nennt, die wir aber bei Börne höchst unmethodisch finden müssen. Es ist das wieder jene souveräne Geistreichigkeit, die sich in mystischer Selbstvergötterung über den Dichter erhebt.[1])

Die übrigen Gegner Hamlet's haben nun doch nicht ihrer persönlichen Abneigung gegen den Helden — man kann's leider nicht anders bezeichnen — so weit Raum gegeben, um den König auf seine Kosten herauszustreichen. Sie Alle erkennen in ihm den Schurken — und den Schauspieler. Und es ist allerdings sehr naiv anzunehmen, daß ein Mensch ohne diese letztere Kunst überhaupt ein Verbrechen verbergen, geschweige denn sich auf einer solchen allen Blicken preisgegebenen Höhe als Verbrecher behaupten könnte.

Meistentheils sind auch sie nach der entgegengesetzten Seite hin viel zu weit gegangen, indem sie ihn aller menschlich-anmuthenden Eigenschaften entkleidet und mit Franz Moor und Wurm auf eine Stufe gestellt haben. Auch darin liegt ein großes Verkennen der speciellen Intention wie der Kunst Shakespeare's. Da es absolute Verbrecher nicht giebt, sondern nur Menschen, die ein oder mehrere Verbrechen begehen, so hat sie Shakespeare — ebenso wie Schiller — in der reiferen Periode seiner Production auch nicht dargestellt. Der König ist nicht mehr und nicht weniger als ein vollendeter Egoist. Das Gemüth ist in ihm zusammengeschrumpft auf einen kaum mehr kenntlichen Theil unter dem Uebergewicht des berechnenden Verstandes, seiner eminenten Gabe. Er ist als bloßer Verstandesmensch in seinem Denken nicht weiter gekommen als bis zu der Einsicht, daß der einzige Inhalt des eignen Strebens nur das eigne Ich, das einzige Ziel nur irdischer Besitz sein könne. Alles Handeln aus einer Idee heraus, nach einer Idee hin, alles Streben nach Gütern, die nicht einen persönlichen Vortheil in unmittelbarem Gefolge haben, ist ihm unverständlich, abgeschmackt, bemitleidenswerth — ihm, dem geistig Armen, dem Ideen unbekannte Größen sind. Heilige Gefühle sind ihm ebenso fremd wie begeisternde Gedanken,

[1]) Sollte Börne nicht auf mehr Achtung im Tone eines Epigonen Anspruch machen dürfen? Wenn es ihn selbst auch nicht trifft, nicht an ihn hinanreicht, so hat ja doch — wo die schuldige Ehrfurcht den Dienst versagt — wenigstens die literarische Courtoisie gewisse Gesetze verkündet, die in der guten Gesellschaft nur selten außer Acht gelassen werden. D. R.

wenn er sie auch an Andern erkennen und geschickt nachäffen kann, sobald er sie zu seinen Zwecken braucht.

Menschen wie er, so unfähig sie auch zu jeder wahrhaft großen That sind, werden gerade durch ihre einseitige Verstandesgabe, deren Thätigkeit immer nur auf das beschränkte Gebiet ihrer persönlichen Interessen concentrirt bleibt, die gefährlichsten Gegner geistig bedeutender Menschen. Immerfort sich mit einem kleineren oder größeren Rechenexempel tragend, dessen Resultat eine Erhöhung ihres persönlichen Wohlbefindens sein soll, müssen sie schließlich vollendete Rechenkünstler des Erfolges werden und Nebenbuhler überwinden, die für eine so kleinliche Beschäftigung weder Zeit noch Neigung haben, zumal ihnen, den Pietät- und Sittelosen, eine viel größere Auswahl der Mittel zu Gebote steht, und ihrer Sucht nach Besitz kein Sittengesetz gebieterisch den Weg vertritt.

Menschen von dieser einseitigen Begabung und dieser beschränkten Lebensauffassung sind Schurken dem Vermögen nach; wie weit diese virtuelle Kraft in That umgesetzt wird, ob sie nur zu minimalen Schurkereien oder zu großen Verbrechen führt, das hängt dann von vielen Umständen ab: von der Conjunctur der Verhältnisse, von der Gelegenheit, von dem Reize, den das zu besitzende Object ausübt, von der Macht der anerzogenen sittlichen Gewohnheit, von der Stärke, dem Muthe des Individuums u. A.

Betrachten wir nun den König nach der Stärke seiner verbrecherischen Anlage, so gehört er nicht zu den schlimmsten Verbrechern. Er begeht seine Unthaten nicht leichthin, ohne Scheu und Bedenken, wie Richard III., sondern immer nur, nachdem er klar eingesehen hat, daß ohne Verbrechen sein Ziel nicht zu erreichen sei, sonst vermeidet er sie gern. Zum Verbrecher in so großem Maßstabe ist er zu wenig leidenschaftlich, zu schwach und zu feig. Ein Residuum von Humanität ist es nicht, was ihn vom Verbrechen zurückhält — den Schauder vor dem Verbrechen kennt er nicht — sondern nur eine ängstliche Besorgniß um sein irdisches Wohlbefinden, das durch die nicht vorauszusehenden, unberechenbaren Folgen des Verbrechens gestört werden kann, und — um sein Seelenheil. Ja, um sein Seelenheil! Denn er glaubt an eine Vergeltung nach dem Tode, er fürchtet das höchste Gericht. Zwar ist dieser Glaube nicht mächtig genug, um einen maßgebenden Einfluß auf sein Verhalten auszuüben; er unterliegt, wenn es sich darum handelt, kostbare irdische Güter aufzugeben. Aber er ist vorhanden und hält ihn davon zurück, Verbrechen zu begehen, die vielleicht vermieden werden könnten. Wie er überhaupt ein Rechenkünstler ist, so rechnet er auch mit dem Himmel; auf dem Conto, das bei ihm das Gewissen vertritt, stehen die Verbrechen numerirt. Als er den Bruder mordete, da trieb ihn das mächtige

Gefühl, das er Liebe nennt, und der Ehrgeiz: das schöne, das vom beneideten Bruder besessene Weib, das Weib, das ihm die Krone brachte, mußte auch gesetzlich sein werden — und damit alle Herrlichkeit der Erde. Was sollte er thun? — der Schauder fehlte ihm — er that's — 'einmal und nie wieder!' Er wird ein exemplarischer König sein, und Hamlet, den er fürchtet, vor dem er eine instinctive Abneigung hat, der unwissende, unpraktische Hamlet wird die Verhältnisse schließlich auch nehmen, wie sie sind. Er kann ja vielleicht nach ihm den Thron besteigen. — Nun aber weiß Hamlet, er rückt ihm furchtbar zu Leibe, setzt ihm das Messer an die Kehle. Nun muß auch dieser fallen. Er hätt' es gern vermieden — aber wie soll es anders sein? Nur noch die eine That — dann Ruhe!

Bald werden wir der Ruhe Stunde seh'n,
So lang muß Alles mit Geduld gescheh'n.

Der Gebrauch des Wortes 'Geduld' in diesem Munde, vor der beabsichtigten Ermordung Hamlet's ist ein furchtbarer. — So hat denn der König von seinem Standpunkte aus allen Grund, über sein Schicksal zu jammern, das ihn die geraubten Güter nicht in Ruhe genießen läßt, sondern ihn zwingt, sie mit neuen Verbrechen zu sichern.

Nichts ist verkehrter, als — nach dem drastischen Ausdruck von Gervinus — einen 'dickbärtigen Tyrannen' in ihm zu sehen, wie Sievers ihn aus dem Drama herauszudichten sich bemüht. Shakespeare hat auch nicht einen einzelnen Pinselstrich an seinem Gemälde gethan, der diesen Zug zur Geltung zu bringen bezweckte. Im Gegentheil: anstatt seinen Willen in ungerechter, despotischer Weise durchzusetzen, geht er immer nur darauf aus, seiner Umgebung sich angenehm zu erweisen, sie zu verpflichten, seine Ziele durch schlau berechnete Güte zu erreichen, selbst dem ihm innerlich verhaßten Hamlet gegenüber. Es fehlt ihm so sehr an tyrannischen Trieben, daß dieser Mangel mit die Ursache zu seinem Verderben wird. Hätte er nach der Tödtung des Polonius hart und energisch eingegriffen, den Streich gegen Hamlet so geführt, daß er unfehlbar treffen mußte — was er damals ja mit einer gewissen Berechtigung vor der Welt thun konnte — so wäre er vielleicht gerettet gewesen. Da er aber Alles glatt, glimpflich, mit Vermeidung roher Gewalt, abmachen, da er ebenso seinen gefährlichsten Gegner gleichsam auf gütlichem Wege aus der Welt schaffen will, so verzögert er den Streich und giebt den Erfolg aus der Hand.

Die einzige wirklich ansprechende Seite in dem Wesen des Königs ist seine Liebe zu Gertrud. Es ist kein durchaus edles, kein heiliges, unzerstörbares Gefühl; aber das beste, dessen er fähig ist. Der sinnliche

Egoismus bildet gewiß ein bedeutendes Element in dieser Leidenschaft, er ist aber sicher nicht das einzige, wie Hamlet es uns in seinem unüberwindlichen Ekel vor seinem Oheim glauben machen möchte. Der zarte Ton, in dem er das ganze Stück hindurch zu und von seiner Gemahlin spricht; die Sorge, die auch er, wie ihr erster Gemahl, um ihre Ruhe und ihr Wohlbefinden trägt; die Rücksicht, mit der er ihr jede Kenntniß seiner bösen Thaten und Ränke fern zu halten sich bemüht; die Furcht, sie sich zu entfremden, die ihn bei seinem Verfahren gegen Hamlet in so verhängnißvoller Weise beeinflußt — all das deutet denn doch auf eine tiefere Empfindung hin als den bloßen sinnlichen Reiz, den ihre Schönheit ausübt. Es ist nichts Ungewöhnliches, daß harte Männer, deren Handlungen nie eine humane Regung erkennen lassen, die der Welt absolut herzlos erscheinen, doch mit leidenschaftlicher Zärtlichkeit, ja mit selbstloser Hingebung an einem Wesen des anderen Geschlechtes hängen — sei's Tochter, Geliebte, Weib — das in dem Verein seiner Charaktereigenschaften der vollkommene Gegensatz ihrer Natur ist. Eine solche Reaction der zarteren, menschlicheren Gefühle, die von überall zurückgedrängt sich nun nach dieser einen Seite hin um so stürmischer Luft machen — oder etwas ihr Aehnliches scheint die Liebe zu Gertrud zu sein. Dieses schöne, zarte, harmlos gute, gleichmäßig liebevolle Weib ist seiner Seele nach den häßlichen Aufregungen eines roh-egoistischen Daseinskampfes ein süßes Labsal, beruhigend und erfrischend. Sie ist ihm ein unentbehrliches Mittel seines Lebensgenusses, ohne sie würde sein Dasein ihm öde vorkommen, sie ist ihm ein kostbares Gut, äußerst kostbar, aber — nicht preislos. Einen Preis hat Alles bei ihm, nur sein Leben nicht.

Daß wir diese deutlich hervortretende, zum Theil auch zur Schau getragene Liebe des Königs nicht für ein heiliges, Alles beherrschendes, seiner sonstigen Herzenslauheit und moralischen Schwäche widersprechendes Gefühl halten sollen, dafür hat der Dichter Sorge getragen durch zwei Züge von bewundernswerther Feinheit und Schärfe. Es sind die Worte, in denen er Laertes, bevor er ihn zum Meuchelmorde dingt (IV, 7), seine Liebe schildert:

> Und was mich selbst betrifft — sei's, was es sei,
> Entweder meine Tugend oder Schwäche —
> Sie ist mir so vereint in Seel' und Leben,
> Wie sich der Stern in seinem Kreis nur regt,
> Könnt' ich's nicht ohne sie.

und sein Benehmen bei ihrem Tode.

Daß er im Stande ist, sich seiner Liebe in rhetorisch schönen Worten zu rühmen, einem Menschen gegenüber sich zu rühmen, der ihm weiter

Nichts als ein verächtliches Werkzeug in seinen Händen ist — das kennzeichnet mit fataler Deutlichkeit den Herzens-Plebejer. Spricht er aber diese Worte mit der bestimmten Absicht, Laertes durch Vertraulichkeit zu kirren — dann wird die Sache noch schlimmer, dann dient ihm selbst dieses ideale Gefühl als ein Posten in seinen materiellen Berechnungen, die den Tod des Sohnes des geliebten Gegenstandes im Auge haben.

Ebenso charakteristisch ist sein Ausruf, als die Königin an seinem eigenen Gifte sich den Tod getrunken hat. So stark ist seine Liebe nicht, daß sie in diesem furchtbaren Augenblicke ungezügelt, seinem Thron und Leben Verderben drohend, hervorbräche. Er hat die Selbstbeherrschung, ihren Tod hinwegzulügen

She swoons to see them bleed.

— denn Thron und Leben ist ihm mehr werth als sie.

Beide Züge fehlen übrigens in der Q. 1603, in welcher er statt dieser letzten Worte ausruft: '*Look to the Queen!*' Ich trage kein Bedenken, auch hierin eine vom Dichter beabsichtigte psychologische Vertiefung der 2. Redaction zu sehen.

Wie die Königin dazu hat kommen können, ihren ersten Gemahl zu verrathen und sich dem zweiten zu ergeben, mit dieser Frage beschäftigt sich die Kritik wenig, wahrscheinlich, und mit Recht so, weil sie zu delicat, nicht aber, weil sie schwer zu lösen ist. Unbegreiflich, wie er Sievers vorkommt, ist dieser Abfall durchaus nicht; er wird es nur, wenn man sich von der Persönlichkeit und dem Charakter der Betheiligten nicht die klare, distincte Vorstellung macht, wie sie die Zeichnung des Dichters nun doch ermöglicht. — Wenn ich meinerseits die heikle Frage berühre, so habe ich nur die, wie ich denke, discrete Absicht, jene unrichtigen Vorstellungen zu beseitigen.

Eine sehr beliebte Annahme ist die, daß der König häßlich ist — eine Annahme, die einen Schein des Rechtes für sich hat. Shakespeare äußert sich zweimal über das Aeußere des Königs durch den Mund Hamlet's, und zwar in höchst absprechender Weise. Es fragt sich aber, ob wir in diesen Worten eine objective Darstellung d. h. die Vorstellung Shakespeare's vor uns haben — und das ist wohl nicht der Fall. Was könnte Hamlet in dem Paroxysmus des Schmerzes oder der Wuth Anderes als seine subjective Meinung aussprechen? und wenn er, wie überhaupt nie, auch hier nicht unwahr ist, so braucht er darum noch nicht die objective Wahrheit sagen. Für ihn ist der König häßlich, weil einem Menschen, wie er, die körperliche Schönheit an sich, insofern sie

nicht die durchsichtige Hülle der Geisteshoheit, der Seelenschönheit ist, nicht 'gilt' — zumal an einem Manne nicht. Sein großer Vater ist ihm das Ideal männlicher Schönheit, weil er ihm zugleich das Ideal des Mannes ist. Claudius ist ihm ein 'Hanswurst', er gleicht seinem Vater wie 'ein Satyr dem Apollo'. Das ist — wohl zu beachten! — Alles, was er in der 2. Q. über sein Aeußeres sagt, und in der 1. verweilt er auch nur auf der Abscheulichkeit seines Blickes. Diese summarische, nur relativ, mit Beziehung auf seinen Vater ausgesprochene, Schilderung soll wohl nur seinen Widerwillen gegen die Person des Claudius ausdrücken, und ich glaube nicht, daß wir Diesem deshalb diejenigen körperlichen Eigenschaften, welche die Sinnlichkeit des anderen Geschlechtes erregen können — einen stattlichen Wuchs, ein regelmäßiges Gesicht — absprechen dürfen. Es scheint mir durch die Worte Hamlet's nicht hinreichend motivirt, das Widrige des ehebrecherischen Verhältnisses dadurch erhöhen zu wollen, daß man einem Menschen, der den größten Theil seiner Erfolge seiner äußeren Persönlichkeit, seinem vollendeten Spiel verdankt, das wesentliche Erforderniß schauspielerischen Erfolges, die Stattlichkeit des Körpers abspricht.

Die Königin kommt in der Kritik gewöhnlich etwas besser weg, indem man sie selbst im Alter von 47—50 Jahren noch eine gewisse Schönheit besitzen läßt. Auf der Bühne dagegen, die gewissenhaft die 47 Jahre zu verkörpern pflegt, um so schlechter; denn es ist ja an und für sich eine an Unmöglichkeit grenzende Abnormität und kommt speciell auf der Bühne kaum vor, daß eine Frau in diesem Alter sinnlich noch reizend ist. So sieht man denn hier als Königinnen gewöhnlich Figuren, deren äußere Erscheinung von der gewöhnlichen Vorstellung, die man sich von Großmüttern macht, eben nicht abweicht; die also zu der Abscheulichkeit des Verbrechens an sich noch die Empörung gegen die Naturgesetze fügen und unsern physischen Ekel erregen. Das Schlimmste, was ich hiervon gesehen habe, war auf der Bühne des berühmtesten englischen Tragöden, Irving's. Hier machte die Königin den Eindruck einer im Hause alt gewordenen, bäurischen Amme Hamlet's. Einen andern Abscheu aber zu erregen, als den moralischen vor ihrer Untreue, hat Shakespeare mit seiner 'schönen Majestät' ganz gewiß nicht im Sinne gehabt. Eine solche Darstellung und Vorstellung der Königin als eine 50jährige Frau steht in absolutem Widerspruch mit der ganzen Schilderung dieses Charakters, und man muß sich wundern, wie darauf verfallen werden konnte. Der Grund liegt wohl einmal in den Worten Hamlet's in der Rendezvous-Scene, wo er sie eine Matrone nennt. Nun, daß ein Mensch von seiner moralischen Delicatesse, ein Sohn, dessen heiliges Pietätsgefühl grausam vernichtet worden ist, über dieses Verhältniß nur

Ekel empfinden kann und daß er diesen Ekel auf die Schuldige übertragen möchte, ist natürlich; darin liegt aber kein objectives Urtheil.

Ferner gründet sich jene Annahme auf die genaue Angabe von Hamlet's Alter in der Todtengräber-Scene der 2. Q. Danach ist er 30 Jahre alt. Dieser Grund ist sehr hinfällig, und es ist ganz unbegreiflich, wie man auf diese Angabe ein solches Gewicht hat legen können, daß man die persönlichen Verhältnisse des Stückes bis zu widriger Unnatur verschoben hat. Bei einem Dichter, der anerkanntermaßen 'zwei Uhren' hat, eine auf der Bühne, welche die Stunden zeigt, und eine in der Welt hinter der Bühne, auf welcher in derselben Zeit Monate und Jahre ablaufen, hat die Angabe nur die Bedeutung, daß er sich seinen Helden in der betreffenden Phase der Handlung im Alter von 30 Jahren denkt. Die 1. Q. enthält in dieser Scene diejenige Angabe, welche die für die Begehung eines Ehebruchs, für das Entwickelungsstadium Hamlet's bei Beginn des Stückes und seine Beziehungen zu den übrigen Personen natürliche Lebenszeit giebt. Yorik, der Hamlet auf dem Rücken getragen hat, ist 12 Jahre todt, Hamlet also einige 20 Jahre alt. Später mag Shakespeare dieses Alter zu jugendlich gefunden haben für die reifen Betrachtungen über irdische Vergänglichkeit und Nichtigkeit und erhöhte es für diese Situation. Daß aber die doppelte Zeitrechnung auch in diesem Stücke gilt, beweist außer kleineren chronologischen Widersprüchen[1]) ein eclatanter Fall: in den wenigen Tagen, die auf der Bühne von der Abreise Hamlet's bis zu seinem Tode verfließen, marschirt hinter der Bühne Fortinbras von Dänemark nach Polen, führt dort einen siegreichen Krieg und kehrt nach Helsingör zurück. So kommt es mir denn durchaus unmotivirt vor, Hamlet schon im Beginne des Stückes sich im Alter von 30 Jahren und damit seine Mutter als eine sich dem Greisenalter nähernde Ehebrecherin zu denken. Sie ist vielmehr zur Zeit ihrer zweiten Verheirathung eine blühende, üppige Frau in der zweiten Hälfte der Dreißiger. Und wenn man die Intentionen des Dichters auf der Bühne treffen will, wird man gut thun, sie nicht durch eine ältere Schauspielerin, sondern durch eine Figur darstellen zu lassen, wie sie zur Eboli verwandt wird. Diese bedarf nur einiger veralternden Striche, einer größeren den nordischen Verhältnissen und den vorgerückteren Jahren angepaßten Reserve, und allerdings eine tüchtige schauspielerische Anlage, um diesen fein gearbeiteten Charakter angemessen darzustellen.

Was eben in der äußeren Erscheinung, obgleich ein hervorragender Zug in ihrem Bilde, gewöhnlich fast gar nicht zur Darstellung gelangt,

---

[1]) Vergl. Furneß, Hamlet I, XV ff. und 391 ff. (speciell die Erörterungen Minto's), wo diese ganze Frage sehr eingehend behandelt ist.

ist ihre Sinnlichkeit. Nicht umsonst richtet sich die Strafrede Hamlet's gerade gegen diese Seite seiner Mutter, und ohne sie ist ihr Vergehen auch nicht denkbar. Andrerseits postulirt diese Seite auch bei dem Könige eine männlich-schöne Erscheinung. Ich möchte mit Vischer nicht von 'verborgenen Manneseigenschaften' sprechen, mit denen er der Königin imponirt habe. Gerade die äußeren, in die Augen fallenden allein konnten hier wirken.

Wenn wir mit dieser äußeren Erscheinung vereinigt uns ein fein-weltmännisches Benehmen, eine in zahlreichen Liebesaffairen erworbene Kenntniß des weiblichen Herzens, die gleiche Sinnlichkeit vorstellen; wenn wir uns ferner vergegenwärtigen, daß die Königin in einer Art von Mesalliance lebt mit einem Manne, den sie weder verstehen noch würdigen kann, dessen sinnliches Feuer, trotz aller zärtlichen Liebe, mit der er sie umgiebt, Jahrzehnte ernster Regierungssorgen, energischen, gefahrvollen Handelns nun doch schon abgekühlt haben; wenn wir uns die ganze Ungleichartigkeit dieses Ehepaares vorhalten und die vielen Berührungspunkte, welche Naturen wie Claudius und Gertrud haben müssen: so dürften wir gegründete Bedenken an der Möglichkeit und Natürlichkeit des beiderseitigen Verbrechens kaum mehr hegen können.

Die Essex-Familie.

Wir kommen schließlich zu dem letzten Theil unserer Betrachtung, zu der Untersuchung, welche Aehnlichkeit die Vorgänge und Charaktere des Stückes mit den entsprechenden Vorgängen und Charakteren der Essex-Familie haben.

Um mit der Figur des älteren Essex zu beginnen, so bietet sie auffallende Parallelen mit dem Vater Hamlet's. Walter Devereux, Viscount of Hereford, Earl of Essex, war eine durchaus heldenhafte Natur, mit dem inneren Drange zu kriegerischen Thaten[1]), von ebenso edler wie mannhafter Gesinnung, von echter, aufrichtiger Frömmigkeit, mit einem weichen Zug in seinem Wesen, der es ihm sehr leicht machte, erlittene Unbill zu vergessen und zu vergeben, unmöglich, eine Kränkung in bösem Willen zuzufügen. Seine einfache, unerschütterlich ehrliche Natur, die es ihm bei aller Klarheit des Verstandes so sehr erschwerte, die Ränke seiner Feinde zu durchschauen und ihnen entgegenzuarbeiten, war in der Umgebung, in welcher er nun einmal zu leben bestimmt war, wie bei seinem Sohne, das Unglück seines Lebens.

---

[1]) Camden. *Rerum Anglicarum et Hibernicarum Annales, Regnante Elisabeth. Lugdun. Batavorum.* 1639. I. 255.

Er war 1540 geboren und folgte seinem Vater als Viscount of Hereford 1558. Bei Hofe eingeführt, wurde er bald von den Reizen der schönen, lebhaften Lettice Knollys, der Tochter des Sir Francis Knollys und Cousine Elisabeth's [1]), gefangen genommen und verheirathete sich mit der Gleichaltrigen 1561 oder 62. Die ersten 7 Jahre dieser Ehe (bis 1569), nur auf ihrem Herrensitze Chartley zugebracht, scheinen ihnen in ungetrübtem ehelichen Glücke verflossen zu sein; zwei Töchter und zwei Söhne sind die Frucht desselben. Erst bei der Empörung der Grafen von Northumberland und Westmoreland erscheint Hereford in der Oeffentlichkeit. Er zeichnet sich durch seinen Eifer im Dienste der Königin und gegen die Rebellen aus und wird 1572 zum Ritter des Hosenbandordens und zum Grafen von Essex kreirt. Von da ab spielt er eine hervorragende Rolle am Hofe und scheint Leicester's Eifersucht erregt zu haben.

Im August 1573 läßt er sich durch die Aussicht auf kriegerischen Ruhm und großen Landerwerb verlocken, mit einer kleinen Schaar von vornehmen Freiwilligen und Söldlingen nach Irland hinüberzugehen zur Bekämpfung der Aufständischen in Ulster. Er ist, im Hinblick auf die materiellen Vortheile, die ihm der Zug verheißt, verpflichtet, eine gewisse Zahl von Soldaten auf eigene Kosten zu unterhalten, und empfängt für die erste Ausrüstung von der Königin ein Darlehen von 10,000 Pfund. Hier, in den ewigen Aufregungen des kleinen Krieges, unter beständigen Gefahren und Entbehrungen hat er reichliche Gelegenheit, seinen Muth, seine Kraft und Besonnenheit zu bewähren; und er erntet von seiner Königin Lobsprüche, wie sie später ihre Feldherren, selbst ihre erklärten Lieblinge, nicht wieder zu hören bekommen haben. In einem Briefe (13. Juli 1574) lobt sie ihn, daß er seine Erfolge immer mit so geringem Blutvergießen erreiche; sie nennt ihn in einem an ihn selbst gerichteten Schreiben (11. April 1575) 'einen seltenen Schatz ihres Reiches, eine Hauptzierde ihrer Ritterschaft'. [2]) — Aber fast noch glänzender als jene kriegerischen entfalten sich die Eigenschaften seines herrlichen Mannescharakters, Festigkeit und ruhige Ausdauer im Kampfe gegen die nichtswürdigen Intriguen seiner Feinde, die ihm alle Früchte seiner Mühen streitig machen möchten. Es ist geradezu empörend zu lesen, wie dem edlen Manne durch mangelhafte materielle Unterstützung, durch abwechselnde Verminderung und Vermehrung, durch Hin- und Herwerfen der Truppen, durch erbärmliche Verpflegung, durch wiederholtes Aufgeben und Wieder-

---

[1]) Ihre Großmutter mütterlicherseits war eine Schwester der Anne Boleyn.

[2]) Walter Bourchier Devereux. *Lives and Letters of the Devereux, Earls of Essex* (1540—1646). Lond. 1853. Vol. I. 99.

aufnehmen des ganzen Eroberungs-Projectes jeder erreichte Erfolg sofort wieder zu Nichte gemacht wird; wie er zwei Jahre lang der Narr der königlichen Launen ist, die immerfort wechseln, je nachdem Leicester oder Burghley das Ohr der Königin besitzen.

Denn Jener ist der Feind seines Lebens; Alles, was er Hartes und Schweres zu erdulden hat, verdankt er ihm. Schon früh begegnen wir einem Conflict zwischen diesen Männern, deren wie Tag und Nacht verschiedene Naturen sich gegenseitig abstoßen mußten. 1569 soll Essex eine verletzende Aeußerung über das Verhältniß Leicester's zu Maria Stuart gemacht haben, welche Beschuldigung er mit herausfordernder Energie zurückweist. Camden, dem das Material zu seiner Geschichte von Burghley verabreicht wurde, nimmt an, daß die erste, wie die zweite Sendung des Grafen nach Irland wesentlich auf Betreiben Leicester's geschah (I. 255. 277)[1]). Er mochte wohl schon damals die verbrecherische Neigung zu Lady Essex gefaßt haben, die sie Beide nach dem Tode des Mannes zu verbergen weder Zeit noch Schaam hatten. Sobald Essex in Irland ist, arbeitet nun Leicester mit dem Lord Deputy Sir William Fitzwilliam, dem die große Machtvollkommenheit des Earl ein Dorn im Auge ist, zusammen gegen ihn: Dieser sucht, z. Th. geradezu durch Landesverrath, seine Erfolge zu vereiteln, Jener zerstört die Früchte seiner Erfolge durch seinen verderblichen Einfluß auf die Königin. Im Jahre 1574 bricht wieder offener Streit zwischen Essex und Leicester aus. Aus dem Schreiben, das Essex an Leicester nach der Beilegung der Sache richtet, ersehen wir, daß böswillige Berichte über Essex' Verhalten als Feldherr von Leicester gestützt worden sein sollten.

Im Mai 1575 giebt die Königin definitiv das Ulster-Project auf, nachdem sie in ihrer charakteristischen Art Essex im April jede mögliche Förderung von ihrer Seite versprochen hat. Und im November ist Essex wieder in England, reich an Ruhm, doch arm an wirklichen Erfolgen und finanziell ruinirt; er hat einen Theil seiner Besitzungen verkauft und verpfändet, und außer den von der Königin erhaltenen 10,000 noch 25,000 Pfund Schulden gemacht. Man muß gestehen, es ist eine sonderbare Art von Geschäft, zu dem die Königin diesen vortrefflichen Mann verlockt hat.

Bevor wir seinen plötzlichen Tod schildern, den die Fama als einen Giftmord hinstellte, müssen wir hier zweier Züge Erwähnung thun, die

[1]) Von Camden's Geschichte erschien der I. Theil 1615. Seltsamerweise spricht Leicesters's Commonwealth 1641, das zuerst 1584 zu Lebzeiten Leicester's unter einem andern Titel erschien, denselben Gedanken in genereller Weise aus (S. 147): *L. is very much skilled in such 'Machivilian' devices of driving men to attempt somewhat, whereby they may incur danger.*

seinen Charakter in ein glänzendes Licht stellen. Es ist die furchtlose, freie Sprache, die er bei den ihm widerfahrenden Schädigungen und Kränkungen sowohl dem geheimen Rath wie der Königin gegenüber führt. Er spricht offen von den elenden Machinationen des Lord Statthalters; er unterwirft die vom Hofe ausgehenden, ewigen Befehle und Gegenbefehle einer schonungslosen Kritik; er thut es aber mit so edlem Anstande, so ohne jede Ungebührlichkeit, daß die so leicht reizbare Königin nie ein Wort des Tadels für diese Sprache finden kann. Einen anderen noblen Zug, der unmittelbar an die Milde des alten Hamlet, der Königin gegenüber, erinnert, zeigt der Brief an Burghley (15. Oct. 1575)[1]), den er dem Lord Deputy, als dieser endlich abberufen und durch Sir Henry Sidney, den Vater des Dichters, ersetzt wird, voranschickt. Er bittet für den Mann, den er für den Einen der Haupturheber seines Ruins ansehen muß, um einen guten Empfang; denn er habe ja unter den schwierigen irischen Verhältnissen gethan, was in seinen Kräften stand.

Camden (277) hat eine Notiz, daß Essex bei seiner Rückkehr nach England offene Drohungen gegen Leicester aussprach, *'quem injuriarum suspectum habuit'*. Was das für Beleidigungen waren, wird nicht erwähnt. Die Sache muß wohl wieder beigelegt worden sein, denn man hört von keinen thatsächlichen Folgen dieser Drohungen.[2])

Essex verweilte in England bis zum Juli 1576, größtentheils in London und Chartley, mit der Ordnung seiner Angelegenheiten beschäftigt. Dann ließ er sich, sei's aus unbezwinglichem Triebe zum energischen Handeln, sei's um seine Verluste wieder wett zu machen, nochmals nach Irland schicken unter dem Titel Earl Marshal. Daß hier Leicester sich besondere Mühe gab, die Königin zu dieser Sendung zu bestimmen, geht offenbar hervor aus einem Briefe Waterhouse's, eines Freundes von Essex, an Sir Henry Sidney, den Vicekönig von Irland (Devereux I. 131. Vergl. Camden I. 277).

Einen Monat verbrachte Essex in Irland auf Besuchen bei den zahlreichen Freunden, die er sich während seiner ersten Anwesenheit dort erworben hatte. Am 30. August, nachdem er in seinem Hause zu Dublin zu Abend gegessen hatte, bekam er — nach der Aussage der Aerzte — einen Ruhranfall, die Krankheit nahm stetig zu, bis er ihr am 22. September erlag. Sein Ende war das eines frommen Christen, ruhig, ergeben, ja fröhlich. — Einen besonders rührenden Zug erzählt sein Freund

---

[1]) Devereux I. 122.

[2]) Dieser Angabe Camden's entspricht wieder, wie sonst so vielfach, die Behauptung von Leicester's Commonwealth, daß Essex nach England gereist sei, um sich an Leicester zu rächen (S. 23).

Waterhouse, der ihm die Augen zudrückte. Als er sein Ende herannahen fühlt, dichtet er in den schmerzfreien Augenblicken eine Hymne an Gott und singt sie unter Virginal-Begleitung in der Nacht vor seinem Tode. — Seine letzten Gedanken beschäftigte die Sorge um seine Kinder, die er in zwei herrlichen Briefen der Obhut der Königin und seines Freundes Burghley empfahl.

Nach seinem Tode verbreitete sich sofort das Gerücht, daß er vergiftet worden wäre, selbstverständlich von seinem Feinde und Nebenbuhler Leicester, der in dem Rufe stand, die seinen Zwecken hinderlichen Menschen auf diesem Wege unschädlich zu machen.[1]) Das Gerede wurde so allgemein, daß der Lord Statthalter, Sir Henry Sidney, der Schwager Leicester's, sich veranlaßt sah, die Ursache des Todes ärztlich untersuchen und feststellen zu lassen. Das Ergebniß lautete, wie oben angegeben. — Wie aber entstand dieses Gerücht? —

Thatsache ist zunächst, daß Essex selbst, als er in England war, fürchtete vergiftet zu werden und seinem Kellermeister befahl, auf seine Getränke Acht zu geben.[2]) — Der Kellermeister selbst sagt das nach der von Sidney geleiteten Untersuchung aus.[3]) Es ist klar, daß Essex, wie die Welt nach seinem Tode, dabei nur an Leicester gedacht haben kann. — Als nun die plötzliche Erkrankung eintrat, rief Einer der ihm am Nächsten stehenden Diener (nach demselben Bericht): '*By the mass, my Lord, you are poisoned.*' Als ferner zwei Damen, die mit ihm an jenem Abende gespeist hatten, und sein Page[4]), der die Getränke vor-

---

[1]) Leicester's Commonwealth zählt nicht weniger als 5 Vergiftungsfälle auf und nennt die Werkzeuge, deren er sich dabei bediente, mit Namen: '*Julio the Italian and Lopas the Jew*' (Ausg. 1641, S. 21. 23—28. 71). — Auch Sir Robert Naunton, ein halber Zeitgenosse Leicester's, bestätigt, daß man ihn für einen sehr geschickten Giftmischer gehalten habe (*Fragmenta Regalia, or Observations on the late Queen Elizabeth, her Times, and Favourites.* 1641. Im *Harleian Miscellany* II. S. 81—108). — Camden (S. 445) erzählt, daß Leicester Maria Stuart durch Gift aus dem Wege zu räumen vorschlug, wogegen Walsingham wirksamen Einspruch erhob.

[2]) Leicester's Commonwealth nennt ihn 'Crompton' und behauptet, er sei Einer der beiden Diener gewesen — der andere „Lloyd" — die, im Solde Leicester's stehend, sich in den Haushalt des Essex hatten aufnehmen lassen (S. 25). — Auch Camden erwähnt, daß man diesen Mann, allerdings fälschlich, im Verdacht gehabt habe (S. 278).

[3]) Bericht Sidney's an Walsingham (Collins. *Letters and Memorials of State.* I. 140).

[4]) Leicester's Commonwealth nennt die Eine mit Namen, „Mrs. Ales (Alice) Draykot". Auch den Namen des Pagen erfahren wir, er heißt „Hunnis" — nach dem Briefe eines Mr. Broughton (Devereux I. 147) „Hunnynges" — und wird von dem unbekannten Verfasser als sein Gewährsmann angeführt.

kosten mußte, ebenfalls krank wurden, sprach Essex offen den Verdacht aus, daß sie Alle von demselben Gifte genossen hätten. Diese Drei genasen jedoch bald.[1]) Dieselbe Ansicht hatte auch sein Kaplan Knell, der zugleich Arzt war und ihm ein Pulver eingab, wonach er vomirte. Dieser Knell starb bald nach Essex unter denselben Krankheitserscheinungen. — Im weiteren Verlaufe der Krankheit antwortete Essex dem Erzbischof von Dublin auf seine Frage, ob er sich vergiftet glaube, mit Nein. — Soweit Sidney's Bericht.

In einem andern Berichte — es ist ein Brief des Sir Nicholas White, Mitglied des Rathes von Irland, an Burghley[2]) — heißt es: Zwei Tage vor seinem Tode sprach er von Dingen, '*which for perplexity and otherwise I omit to write. He doubted that he had been poisoned, by reason of the violent evacuation*[3]) *which he had, and of this suspicion acquitted this land*'. — '*Doubt*' hat in diesem Context jedenfalls die Bedeutung '*suspect, fear*', und die Stelle weist also auf einen Thäter außerhalb Irland's, in England, auf Leicester.

Wenn wir nun beiden Berichten gleichen Glauben schenken, wie sie ihn verdienen, so ergiebt sich, daß Essex selbst sehr zu dem Glauben hinneigte, daß er vergiftet sei. Die Behandlung, die ihm von seinen Aerzten zu Theil wurde — außer Knell hatte er noch zwei — wird von allen Quellen (Sidney, White, Camden) als eine widersprechende und ungeschickte angegeben. Und so werden wir uns wohl der Ansicht White's anschließen können, daß er 'entweder durch ihre Unwissenheit oder durch eine gewaltsame Ursache, die außer dem Bereich ihrer Geschicklichkeit lag', sein Leben endete. Wenn, wie Sidney versichert, bei seiner Oeffnung Nichts von Vergiftung bemerkt wurde, so will das bei dem damaligen Stande der medicinischen Wissenschaft wohl nicht viel sagen.[4]) Jedenfalls kann man es nach dem Vergleiche der verschiedenen Quellen

---

[1]) Nach Leicester's Commonwealth starb die oben genannte Dame wenige Tage vor Essex; und dieser, als er es hörte, rief aus: '*Ah, poor Ales, the cup was not prepared for thee, albeit it were thy hard destiny to taste thereof*'. — Das ist merkwürdigerweise die einzige Thatsache, die mit dem officiellen, geheimen Bericht des Sir Henry Sidney nicht übereinstimmt.

[2]) Thomas Wright. *Queen Elizabeth and her Times. A Series of original letters selected from the inedited private correspondence of the Lord Treasurer Burghley, the Earl of Leicester* etc. London 1838. II, 34.

[3]) Das müßte dann Eins von den irritirenden Giften gewesen sein, deren häufige Anwendung Leicester's Commonwealth diesem ganz speciell zuschreibt (S. 24): Die italienische Kunst des Dr. Julio bestehe darin, die Gifte so zu mischen, daß ihre Symptome keineswegs gleich zu Tage treten, sondern daß der Vergiftete unter den Symptomen einer anderen Krankheit, Ruhr, Katarrh etc., sterbe.

[4]) Vergleiche die eben angeführte Stelle aus Leicester's Commonwealth.

nicht, wie Devereux möchte, als erwiesen hinstellen, daß er nicht vergiftet war.

Ist nun die Vergiftungsgeschichte einigermaßen dunkel, so ist es doch keineswegs zweifelhaft, sondern wird vielmehr von allen Quellen — auch von dem oben erwähnten Naunton — bestätigt, daß der Glaube an die Vergiftung Essex's durch Leicester allgemein verbreitet war. Und das ist zur Unterstützung der Annahme ausreichend, daß Shakespeare diesen Umstand als Motiv in seiner Hamlet-Tragödie verwerthet habe.

Die Charaktere aber des älteren Essex und des alten Hamlet decken sich vollständig. Essex ist thatsächlich das Mannes-Ideal, das Urbild innerer Noblesse, das sich Hamlet unter seinem Vater vorstellt. Beide sind heldenhafte, ernste und milde Menschen. Beide sind gleich besorgt, ihren Söhnen eine liberale Erziehung geben zu lassen. Beide sind human gebildete Männer, Essex ist sogar Dichter. — Und was schließlich ihre Erscheinung betrifft, so werden wir uns kaum einen würdigeren Kopf für den alten Hamlet denken können, als den edlen, männlichen, den uns das authentische Porträt des Walter Essex im ersten Bande von *Devereux's Lives* bietet.

Wir lassen die Worte, mit denen der Bischof von St. David's ihn in seiner Leichenrede charakterisirte, hier folgen.[1]) Nachdem er seine Belesenheit in der Bibel und Geschichtswerken, seine Festigkeit in der Heraldik gepriesen, heißt es weiter: *He was by nature the son of Mars* [Hamlet III. 4]; *for prowess, magnanimity, and high courage to be compared to the old Roman captains. He could not be turned from the executing of justice. He was to the proud and arrogant a lion, to the meek and humble a lamb.'*

Die erste Spur des Verhältnisses zwischen Leicester und Lady Essex läßt sich historisch erst 1575 nachweisen, obgleich es wohl früher begonnen hat. In diesem Jahre fanden die berühmten Festlichkeiten in Kenilworth statt. Unter den Anwesenden befand sich auch Lady Essex, und sie empfing später die Königin mit ihrem Günstling auf dem Stammsitze ihres Gemahls, in Chartley. Daß eine junge Frau dem unverheiratheten Feinde ihres Gatten, den sie als solchen kennen muß, während der Letztere fern ist, einen Besuch abstattet, ist eine so auffallende Thatsache, daß uns dabei unmittelbar der Gedanke an ein unerlaubtes Verhältniß kommt: sie übt, auch wenn dieses nicht bestände, einen Akt der Untreue an ihrem Manne aus. Es stimmen jedoch die Berichte sämmt-

[1]) Devereux I, 149. Gedruckt wurde sie in London 1577.

lich überein darin, daß während der Abwesenheit des Essex eine Annäherung zwischen ihnen stattgefunden hatte. Camden erzählt (S. 278), der Verdacht des Giftmordes habe dadurch besonders Nahrung erhalten, daß Leicester sich von der Lady Sheffield — ob sie seine Frau oder Geliebte gewesen, könne er nicht sagen; jedenfalls habe sie ihm einen Sohn geboren — durch Geld und Versprechungen losgemacht und seine Liebe zu Lady Essex offen zur Schau getragen habe.

Ob ein formeller Ehebruch vorgelegen, darüber gehen die Meinungen auseinander. Leicester's Commonwealth behauptet ihn und giebt, wie in Allem, so auch hier eine peinlich detaillirte Schilderung. Der Verfasser nennt den Helfershelfer Leicester's, in dessen Hause seine Geliebten und auch Lady Essex abzusteigen pflegten (S. 71): es ist ein Digbies in Warwickshire. Er erzählt (S. 23 f.), wie Lady Essex, ihrer Entbindung entgegensehend in Angst zu Hause gesessen habe, fürchtend, daß ihr Mann vor der Geburt des Kindes nach Hause kommen könnte; wie sie dann das Kind grausam hätte fortthun müssen, um das Haus zu ihres Mannes Ankunft zu reinigen; der Himmel habe sie für ihre Untreue dadurch bestraft, daß der uneheliche Sohn die Fallsucht habe (S. 33).[1])

Devereux (I. 132) räumt den allgemein höchst ungünstigen Aeußerungen der Schriftsteller gegenüber zwar ein, daß Lady Essex, erzürnt

---

[1]) Ich führe diese Quelle selbstverständlich nicht als eine authentische an; es ist ja eine Schmähschrift. Für eine absolut unglaubwürdige indeß kann ich sie mit Devereux nicht halten. Es ist einerseits schwer glaublich, daß ein Mensch, dem es sich nur um eine boshafte Erdichtung handelt, auch eine solche Menge kleinlicher und ganz gleichgültiger Details erfinde, wie sie hier überall die thatsächlichen Behauptungen begleiten. Andererseits veröffentlicht sie zuerst eine Reihe geheimer Umstände, die nur wenigen Menschen bekannt sein konnten, und die sich später durch die Darstellung Camden's, oder durch Publicationen officieller Correspondenzen als richtig herausstellen. Eine solche intime Bekanntschaft mit den Vorgängen in den höheren Kreisen verräth die Schilderung des Todes des Grafen Essex. Der auffallendste Beweis für die dem Throne nahestehenden Verbindungen des Verfassers ist die Kenntniß der geheimen Sendung des Gesandten Throgmorton in Paris in den ersten sechziger Jahren, der die Königin benachrichtigen ließ über gewisse am französischen Hofe geführte böse Reden, welche Leicester's Verhältniß zu ihr mit dem verdächtigen Tode seiner ersten Frau Amy Robsart in Verbindung brachten. Die Kunde von dieser Botschaft konnte über den Geheimen Rath nicht hinausgedrungen sein. Speciell die Uebereinstimmungen mit dem viel später veröffentlichten Buche von Camden sind so zahlreich, daß man behauptete, der Verfsser habe ebenso wie Jener sein Material von Burghley erhalten (*Athenae Oxonienses* 1691/92. Vol. I. Col. 360). So mag das Buch außer dem anderweitig Bestätigten noch manches Wahre enthalten; leider aber kann man die Grenze zwischen Wahrheit und Lüge nicht bestimmen.

über die lange Abwesenheit ihres Gemahls, die Neigung Leicester's ermuthigt haben mag — den factischen Ehebruch giebt er also zu — ein wirklich verbrecherisches Verhältniß könne aber nicht stattgefunden haben unter den Augen ihres wachsamen Vaters, des strengen Puritaners Francis Knollys. Das ist ein schwächliches Argument. Solche Dinge entziehen sich fast immer dem Tageslicht, und wenn nicht ein Geist aus dem Grabe steigt, um die Kunde des Verbrechens unter die Menschen zu bringen, so sind diese meist nur darauf angewiesen, über die Möglichkeit oder Unmöglichkeit desselben zu entscheiden. Daß aber hier diese Möglichkeit vorhanden ist, beweisen verschiedene Umstände.

Zunächst das Verhalten des Grafen Essex vor seinem Tode. Beim Beginn seiner Krankheit spricht er von einem schweren Herzenskummer, den er habe; dieser kann beim Wiederbeginn seines irischen Unternehmens doch wohl kaum mit der Politik oder seinen materiellen Verhältnissen zusammengehängt haben. Daß sich während seiner ganzen Abwesenheit kein einziger Brief an seine Frau vorfindet, ist an und für sich nicht auffällig, da die intime Familien-Correspondenz jener Zeit nur in sehr vereinzelten Bruchstücken erhalten worden ist. Daß er aber vor seinem Tode, wo seine Gedanken immerfort mit seinen Kindern beschäftigt sind, auch nicht mit einem Worte seiner Frau gedenkt, ist verdächtig. Nur einmal scheint er eine nicht eben günstige Anspielung auf sie zu machen, als er, *'lamenting the time which is so frail and ungodly, considering the frailness of women'*,[1]) Gott bittet, er möchte seine Töchter ein tugendhaftes Leben führen lassen (Bericht von Waterhouse, Devereux I. 139).

Ganz diesem Verhalten des Gemahls entsprechend ist die schleunige Verheirathung der Lady Essex mit Leicester, ohne den Ablauf der üblichen Trauerzeit zu erwarten. Ich finde nirgend ein genaues Datum dieser heimlichen Verheirathung, welche nach Leicester's Commonwealth in Kenilworth vollzogen wurde. Ueberall aber wird sie als auffallend schnell dem Tode des ersten Mannes folgend erwähnt.

Nehmen wir zu diesen Thatsachen die große in den höheren Kreisen herrschende Unsittlichkeit hinzu, und den bekannten Libertinismus Leicester's, so scheint mir die Unmöglichkeit eines formellen Ehebruchs durchaus nicht so sehr auf der Hand zu liegen. Daß aber Grund zu der Annahme eines solches Fehltritts vorlag, und daß diese Annahme allgemein verbreitet war, ist das Einzige, was wir nachzuweisen haben, wenn es sich um historische Anregungen und Motive für die Hamlet-Tragödie handelt.

Die Ehe zwischen Leicester und Lady Essex war eine glückliche.

---

[1]) **Hamlet I, 2.**

Ihr Verhältniß wurde durch die Ungnade der Königin, welche die Lady Leicester an ihrem Hofe nicht zuließ, nicht gestört, was man bei dem reinen Höflings-Charakter des Earl hätte erwarten können. Und da ein anderes unerlaubtes Verhältniß nach seiner Verheirathung nicht bekannt ist, so scheint er in dieser Frau endlich seine Befriedigung gefunden zu haben. Die Art, wie er von ihr in seinem Testamente spricht, ist nicht bloß anerkennend, sondern zärtlich zu nennen: '*Next her Majesty*', heißt es darin, '*I will now return to my dear Wife, and set down that for her which cannot be so well as I would wish it, but shall be as well as I am able to make it, having always found her a faithful, loving, and a very obedient, careful wife; and so do I trust this will of mine shall find her no less mindful of me being gone, than I was always of her being alive.*' (COLLINS, *Memoirs of the Sidneys* S. 71.)

Da nun, wie gesagt, kein Grund vorliegt, an der Aufrichtigkeit dieser Aeußerungen zu zweifeln, so müssen wir diese herzliche und dauernde Liebe, wie bei Claudius, als einen schönen Zug anerkennen in dem Leben eines Mannes, über den die Geschichte sonst nichts Lobenswerthes zu sagen weiß.

Dennoch müssen wir uns hüten, diese Liebe für eine ideale Leidenschaft anzusehen. Eine Krone — und das ist wieder ein dem Gemälde des Claudius genau entsprechender Zug — wäre ihm mehr werth gewesen als diese Liebe; um eine Krone wollte er seine Frau opfern. Nur so erklärt sich sein Verhalten in den ersten Jahren dieser Ehe. Er hatte den Gedanken an eine Verheirathung mit der Königin, als er sich Lady Essex, vielleicht durch ein Verbrechen, erwarb, noch keineswegs aufgegeben. Darum blieb seine Ehe nahezu zwei Jahre eine geheime, und die Trauung wurde erst 1578 auf das Drängen des Sir Francis Knollys, der den geheimen Verbindungen Leicester's nicht viel Bestand beimaß, vor Zeugen wiederholt. Die Königin erfuhr aber erst davon 1579 durch den französischen Gesandten Simiers, als er über ihre Verbindung mit dem Herzog von Anjou unterhandelte und Leicester als den erbittersten Gegner dieses Heiraths-Projectes entdeckte.[1])

In dem Leben dieses Mannes giebt es durchaus nichts Großes. Er war kein Held; denn persönlichen Muth besaß er nicht, und seine gänzliche Unfähigkeit als Leiter militärischer Operationen bewies er in dem niederländischen Feldzuge. Er war kein Staatsmann; denn er

---

[1]) Nach Leicester's Commonwealth hatte er der Königin vorher einen heiligen Eid geschworen und das Abendmahl darauf genommen, daß das Gerücht von seiner Verheirathung falsch wäre; seine Frau schickte er unterdessen immerfort im Lande umher, damit die Königin von seinem Verhältniß Nichts merke.

kannte nichts Höheres als sein persönliches Interesse, diesem ordnete er stets das Interesse des Staates unter. Wir haben ein Beispiel davon in seinem Verhalten dem irischen Aufstande gegenüber: es kam ihm nur darauf an, Essex in der Ferne und erfolglos zu beschäftigen, die Beruhigung Irlands figurirte in seinen Gedanken nicht. Er war auch nicht geistig bedeutend, wenn er auch die Gelehrsamkeit und die Schauspielkunst aus nobler Passion protegirte, wenn er auch lateinische und italienische[1]) Schriftsteller lesen konnte.[2]) Nur in Einem war er vollendet: in der Intrigue und Heuchelei. Ein Mann, der ohne jede hervorragende innere Eigenschaft sich bis ans Ende seines Lebens die Liebe einer geistig bedeutenden, höchst launenhaften und reizbaren Königin erhalten konnte — trotz seiner vielen Fehler, trotz der empfindlichen Kränkungen, die er ihrer unsinnigen Eitelkeit anthat — ein solcher Mann mußte ein vollendeter Schauspieler sein — und ein Beau. Es ist bekannt, daß die für männliche Schönheit höchst empfängliche Königin, solange er lebte, nie einen Mann dauernd schöner gefunden hat als ihn. Die jugendlichen Bilder, die von ihm vorhanden sind, rechtfertigen allerdings dieses ästhetische Urtheil der Königin; auf einem älteren Porträt (im Britischen Museum) haben die bösen Leidenschaften und Thaten dem Gesichte dieses Mannes — wenigstens nach meiner Empfindung — etwas Raubthierartiges aufgedrückt.

Nach Allem werden wir uns auf der Bühne keinen besseren Repräsentanten des Claudius denken können als einen Schauspieler, der den historischen Leicester darstellt.

Lady Leicester erinnerte sich an ihren zweiten verstorbenen Gatten nicht volle 10 Monate lang. Leicester starb im September 1588 und im Juli 1589 heirathete sie im Alter von 49 Jahren den Stallmeister ihres Mannes, Sir Christopher Blount, also unter ihrem Stande. Es dient dieses Factum, die Sinnlichkeit und Leichtfertigkeit der Lady unwiderleglich festzustellen.

Wir wissen sonst nur wenig von ihrem Charakter; die uns überlieferten Umstände sprechen aber im Uebrigen zu ihren Gunsten. Sie scheint immer, wie bei ihren Kindern, auch bei dem ganzen höheren Adel beliebt gewesen zu sein trotz ihrer beiden anstößigen Heirathen, die damals allerdings nicht in dem Grade für anstößig galten, wie heute.

---

[1]) Auch Claudius versteht Italienisch, aber nur in der 2. Q.: '*The story is extant, and written in very choice Italian.*' Bei diesen Worten denkt Hamlet-Essex vielleicht an den italienischen Giftmischer Julio.

[2]) Collins: *Memoirs of the Sidneys.* S. 60.

In Collins' *Letters and Memorials of State* und in Devereux finden wir sie öfters erwähnt als im Verkehr mit den ersten Frauen des Landes.

Ein besonders zärtliches Verhältniß scheint sie mit ihrem Sohne Robert gehabt zu haben. Sie war es, welche die in seinen Jünglingsjahren unüberwindliche Abneigung gegen seinen Stiefvater durch wiederholte Bitten und Vorstellungen besiegte und ihn nach 3 Jahren ländlich-zurückgezogenen Lebens veranlaßte, sich von Leicester bei Hofe einführen zu lassen. Er hingegen nahm der Königin gegenüber kräftig Partei für seine Mutter, als Jene sich einst, noch bei Lebzeiten Leicester's, im Zorne zu beschimpfenden Reden über seine Mutter hinreißen ließ (Devereux I, 146). Er war es auch, der ihr durch unablässige Bitten eine Zusammenkunft mit der Königin verschaffte, die im Ganzen freundschaftlich verlief, aber nicht wiederholt wurde (Devereux I, 479).

Nach dem Tode ihres dritten Gatten, der, bei dem verfehlten Aufstande des Essex betheiligt, 1601 hingerichtet wurde, lebte sie zurückgezogen auf ihrem Wittwensitze Drayton Basset, leutselig und wohlthätig zu den Armen der Umgegend, und starb vollkommen rüstig im Alter von 94 Jahren 1634.

Die von dieser Frau bekannten Züge finden sich sämmtlich in dem Wesen der Shakespeare'schen Königin wieder; was an ihrem unvollkommenen Bilde fehlt, können wir ohne Zwang und Widerspruch von dem der Königin ergänzen, und wir werden mit diesen Zuthaten eine den sämmtlichen Vorgängen und Situationen ihres Lebens entsprechende Individualität vor uns sehen.

Was nun die Wahrscheinlichkeit, daß Shakespeare in Hamlet's Familie uns die historischen Persönlichkeiten des alten Essex, seiner Frau und Leicester's dargestellt hat, noch erhöht, ist der Umstand, daß wir die frappanten Porträts derselben erst in der 2. Q. finden. Aus der 1. würden wir eine solche Annahme nicht stichhaltig begründen können; die drei Figuren sind zu wenig ins Kleine gemalt. Alles Das aber, was in der 2. Q. an ihnen geändert und ausgeführt ist, nähert sie jenen historischen Figuren, am auffallendsten ist diese Tendenz in dem Bilde des Claudius, das als ein bis ins Feinste ausgeführtes Porträt Leicester's ins Auge fällt. Und so dürften wir kaum irre gehen, wenn wir annehmen, daß der zartfühlende, edeldenkende Dichter erst nach dem Tode seines Gönners und Freundes Essex sich berechtigt glaubte, eine solche Porträt-Aehnlichkeit, die ihn bei seinen Lebzeiten höchst peinlich berühren mußte, in das Stück hineinzubringen.

Es giebt noch einen andern, sehr gewichtigen Umstand, der geeignet ist, die Hypothese fast zur Gewißheit zu erheben, dessen gebührend

eingehende Behandlung indeß eine besondere Abhandlung erfordern würde. Das ist die auffallende Aehnlichkeit zwischen den Charakteren Hamlet's und des jüngeren, Robert Essex; die sich im Grunde nur darin unterscheiden, daß Hamlet ein idealisirter Essex ist, daß er alle die vortrefflichen Seiten dieses Mannes ohne seine hervorstechenden und zum Theil häßlichen Fehler besitzt. Wir verweisen hier auf die Ausführungen Massey's, die allerdings nicht im Geringsten erschöpfend sind. Er hat das Material der Briefe, der Gedichte Essex', ja auch die feststehenden Daten seiner Biographie bei Weitem nicht in der Weise ausgenutzt, um die Uebereinstimmungen in den Charakteren und den persönlichen Verhältnissen, die Anklänge an Shakespeare'sche und speciell Hamlet'sche Gedanken eingehend nachzuweisen. Geschieht das einmal, so werden wir nicht mehr zweifeln können an der Intimität des Interesses, das Shakespeare an dem jungen Essex und seinen Familien-Verhältnissen genommen hat. Und ich hoffe, wir werden dann noch mehr finden — ich kann es nicht Ueberzeugung nennen — aber mein Glaube ist, wir werden finden — den Freund der Sonette.

Die Darsteller des Hamlet.

Von

Karl Frenzel.

Merkwürdig, daß sich unter den vielen Studien und Untersuchungen über Shakespeare's Hamlet keine findet, welche die verschiedenen Darstellungen, die, wenn auch nur seit der Wiederaufnahme des Trauerspiels auf der englischen Bühne durch Garrick, die Hauptrolle von hervorragenden Schauspielern erfahren hat, eingehender bespräche, zusammenstellte, würdigte. Unter den zahllosen Erklärern, welche sich mit der Dichtung als Ganzes oder mit der Einzelfigur des Helden beschäftigt haben, scheinen die Schauspieler mit Recht eine erste Stelle beanspruchen zu dürfen. Sie geben dem Gebilde des Dichters Form und Farbe; der Menge gegenüber, die sich im Theatersaal drängt und die weder Muße noch Neigung hat, sich durch wiederholte Lectüre das Werk zu eigen zu machen, verkörpern sie im eigentlichsten Sinne des Worts den Prinzen Hamlet. So wie ein beliebter talentvoller Schauspieler die Gestalt des Dichters auffaßt und wiedergiebt, steht sie beinahe unantastbar vor den Augen und dem Geiste des Publicums. Jeder hat diese Erfahrung gemacht; der Eindruck einer ergreifenden dramatischen Vorstellung ist so stark und tiefgehend, daß er selbst für eine Weile der falschen oder verfehlten Auffassung Recht giebt. Aus dem Spiel eines wahrhaft bedeutenden Hamlet-Darstellers wird der feinfühlige Beobachter bessere Einblicke in diesen Charakter gewinnen, als durch noch so klug am Schreibtisch und in der Bücherei ausgesonnene Hypothesen und Möglichkeiten. Denn der Schauspieler kann sich, der Natur seiner Kunst nach, nicht nur einzig mit den Worten und ihrem offenen oder verborgenen Sinn beschäftigen, er muß einen Menschen, einen bestimmten Charakter darstellen. Durch die Wirklichkeit und das Bedingte der Bühne ist dem Flug schwärmerischer Phantasie eine schwer

zu überwindende, oft eine unübersteigliche Schranke gestellt. Wie schrumpft das Bild, das sich die Phantasie des einsamen Lesers von Hamlet entwirft, zuweilen in der Darstellung des Schauspielers zusammen, wie weit erhebt sich auf der anderen Seite durch ein geniales Spiel, eine überraschende Bewegung bald diese, bald jene Scene über die Vorstellung, die wir uns nach der Lectüre von ihr gebildet! In mehr als einem Falle sind es die Schauspieler gewesen, welche den Dichter nicht nur richtig ausgelegt, sondern durch ihren Ausdruck und ihre Geberde seinen Gedanken erst wahrhaftiges Leben verliehen haben.

Darüber, daß in den Hamletfragen die Schauspieler ein Wort — und nicht das kleinste — mitzusprechen haben, kann kein Streit sein. Es wäre ebenso lehrreich wie interessant, die Berichte der Zeitgenossen, ihre Meinungen, Zustimmungen und Ablehnungen über die Darstellung des Hamlet durch die berühmtesten englischen und deutschen Schauspieler zu vereinigen und dadurch zu erfahren, wie gewisse Traditionen sich über diese Rolle von dem einen zu dem andern fortgepflanzt, wie diese und jene Geberde allmählich stereotyp geworden, wie die Bildung, der Geschmack, die geistige Atmosphäre der Zeiten bald einzelne Stellen, bald die Auffassung im Ganzen beeinflußt haben. Garrick's Hamlet im französischen Hofkleide — ein Costüm, das Lichtenberg noch in dem dritten seiner Briefe aus England an Boie vom 30. November 1775 vertheidigt — würde jetzt auf jeder Bühne unmöglich sein; gerade wie sein Auftreten, um den Monolog 'Sein oder Nichtsein' zu sprechen, ein allgemeines Kopfschütteln des Publicums erregen würde. 'Hamlet', so schildert es Lichtenberg, 'der wie ich schon erinnert habe in Trauer ist, erscheint hier, weil er schon angefangen hat, den Verrückten zu spielen, mit dickem, losem Haar, davon ein Theil über die eine Schulter hervorhängt; einer von den schwarzen Strümpfen ist herunter gefallen und läßt den weißen Unterstrumpf sehen, auch eine Schlinge des rothen Kniebandes hängt über die Mitte der Wade herab. So tritt er langsam und in tiefer Betrachtung hinter den Scenen hervor; das Kinn unterstützt er mit der rechten Hand und den Ellbogen des rechten Arms mit der linken und sieht mit großer Würde seitwärts auf die Erde nieder' (zweiter Brief, 10. October 1775). So veraltet und halbwegs unnatürlich uns diese Erscheinung und dies Benehmen dünken würde, so mustergültig und vorbildlich ist Garrick's Spiel in anderen Scenen bis auf den heutigen Tag geblieben. Als er den Geist sieht, fällt ihm der Hut vom Haupte; als er sich von Horatio und Marcellus losreißt, 'zieht er mit einer Geschwindigkeit, die einen schaudern macht, den Degen gegen sie'; er folgt dem Geiste mit vorgehaltenem Degen, langsam, jetzt stillstehend, jetzt ausschreitend, mit verwirrtem Haar, athemlos. All' diese Züge sind von

Garrick's Nachfolgern aufgenommen worden; mit größerem oder geringerem Geschick wiederholt sie jeder Hamletspieler, wer sich ihrer entschlägt, thut es zu seinem Schaden. Während Garrick nach Lichtenberg's Schilderung mit ausgelegtem Degen dem Geiste folgt, faßt jetzt mancher Darsteller den Degen in der Mitte und hält ihn wie eine Art von Kreuzeszeichen vor sich hin; ich habe die Bewegung zuerst von Bogumil Dawison gesehen. Hamlet ist ungewiß, woher der Geist kommt, ob er nicht ein Bote der Hölle sei; um sich gegen dämonische Einflüsse zu wahren, macht er mit dem Degen gleichsam das Zeichen des Kreuzes. Solcher Einzelheiten, die von einem genialen Künstler erdacht und ausgeführt allmählich zu nothwendigen Requisiten der Hamlet-Darstellung, wie 'die gewohnte Tracht von ernstem Schwarz' geworden sind, findet man bei der Lectüre älterer Schilderungen von Hamlet-Aufführungen die Fülle. Gut ausgeführt, macht es einen ergreifenden Eindruck, wenn Hamlet im Gespräch mit Ophelien, nach den Worten: 'wer schon verheirathet ist, alle außer einem, soll das Leben behalten, die Uebrigen sollen bleiben, wie sie sind' — sich zum Abgehen wendet, an der Thür einen Augenblick zögernd stehen bleibt, einen schmerzerfüllten Blick auf Ophelia richtet, vom Gefühl übermannt noch einmal zu ihr eilt und ihr sein halb erstícktes 'In ein Kloster, geh!' zuruft. Der verstorbene Joseph Wagner am Burgtheater in Wien — eine kurze Zeit lang hat er auch dem Verbande des Berliner Schauspielhauses angehört — war in dieser Scene unvergleichlich. Vielleicht ist Kean der erste Erfinder dieses Spiels gewesen. Wenigstens schildert es Ludwig Tieck (Kritische Schriften, Bd. 4, S. 351), der den berühmten Schauspieler im Jahre 1817 im Drurylanetheater sah, als ihm durchaus neu und auffallend: 'Wenn Kean nach dem berühmten Monolog, vom Könige und Polonius behorcht, mit Ophelien spricht, so fällt er nicht in den Fehler so mancher Schauspieler, die diese Scene ganz sentimental und weichlich nehmen, er ist vielleicht eher zu bitter und scharf; die Worte *'to a nunnery, go!'* die er zweimal nach einer langen Zwischenrede zu sagen hat, indem er Ophelien schon früher denselben Rath zweimal mit anderen Worten gegeben hat, accentuirte er immer schärfer, zuletzt stark drohend, befehlend, fast schreiend, mit dem Ausdruck bestimmter Grausamkeit in Stimme, Miene und Haltung, worauf er bald abgeht, schon den Drücker der Thüre ergreift, als er inne hält, stehen bleibt, den schmerzlichsten, fast thränenden Blick zurückwirft, so in einer Pause verweilt, dann ganz langsam, so zu sagen schleichend zurückkommt, Opheliens Hand ergreift, mit einem tief geholten Seufzer dieser einen verweilenden Kuß aufdrückt und sogleich noch stürmischer, als zuvor, aus der Thüre hinausstürzt, die er gewaltsam hinter sich zuwirft. Der schallendste Beifall des ganzen Hauses

belohnte diese ausgerechnete Künstelei des Lieblings.' Es ist möglich, daß Kean's Spiel den Eindruck des Ausgeklügelten hervorbrachte; an sich aber ist das Fortstürzen Hamlet's, das Verweilen am Ausgang, die stürmische Rückkehr zu Ophelien und dann erst der wirkliche Abgang durchaus natürlich, sowohl dem Wesen Hamlet's, als der gespannten Situation angemessen. Wie freilich die beste Absicht, der lebenswahrste Zug auf der Bühne sich leicht in sein Gegentheil verkehren kann, zeigte der englische Schauspieler Phelps, der im Jahre 1859 mit seiner Gesellschaft auf der Bühne des Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters in Berlin einige Dramen Shakespeare's: Othello, Hamlet, Macbeth aufführte. Phelps stürzte während der Scene mit Ophelien zwei- dreimal aus den Coulissen, kehrte, immer gereizter und heftiger wieder und ging endlich mit Tänzerschritten ab. Das wirkte selbstverständlich tragikomisch, gerade wie der große silberne Ordensstern, den er auf seinem schwarzen Gewande trug, seiner Erscheinung ein wunderliches Aussehen gab.

Als einen solchen historischen Beitrag zu den Schilderungen von Hamlet-Darstellungen, die uns Lichtenberg, Tieck, Schink (über Brockmann's Hamlet: Brockmann spielte im December 1777 und im Januar 1778 in Berlin mit außerordentlichem Erfolge die Rolle des Prinzen) und Andere aufbewahrt haben, möchte ich die folgenden Mittheilungen betrachtet wissen. Wie allen Berichten über schauspielerische Darstellungen wohnt ihnen ein starkes subjectives Element ein; bei der Beurtheilung keiner anderen künstlerischen Leistung hängen wir so sehr von Stimmungen, augenblicklichen Eindrücken, von Sympathien und Antipathien ab, als bei der Werthschätzung eines Schauspielers. Stößt uns in seiner Erscheinung ein Etwas ab, verletzt uns sein Organ, so verliert seine Kunst von vornherein die Hälfte seiner Wirkung. Wer sich nicht an Ludwig Dessoir's dumpfes, heiseres, nur über wenige Töne mit Freiheit und ohne Anstrengung verfügendes Organ gewöhnen konnte, mochte wohl die Richtigkeit und Consequenz seiner Darstellungen anerkennen, seinen künstlerischen Verstand hochhalten, aber wahrhaft ergriffen wurde er von ihm nicht. Umgekehrt, wo der Wohlklang des Organs, die Anmuth oder Würde der Persönlichkeit auf den Zuschauer von vornherein einen bestechenden Eindruck ausüben — jenen Eindruck, den Emil Devrient auf das Dresdener, Hermann Hendrichs auf das Berliner Publicum Jahrzehnte lang hervorbrachten — erscheint selbst die schwächere Leistung bedeutsamer und glänzender. Ich schicke diese Bemerkung voraus, um die Meinung abzuweisen, als sollten hier unumstößliche Urtheile über eine Anzahl Hamlet-Darsteller gefällt werden; nur wie sich ihre Auffassung und Darstellung mir zeigte, will ich zu schildern versuchen.

Von den englischen Darstellern Hamlet's ist mir nur Phelps bekannt geworden; von italienischen Ernesto Rossi (1874 im Victoria-Theater) und Tommaso Salvini (1877 im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater zu Berlin); von deutschen erwähne ich: Joseph Wagner, Bogumil Dawison, Emil und Carl Devrient, Ludwig Dessoir, Friedrich Dettmer, die zu den Todten gehören; Adolf Sonnenthal, Friedrich Haase, Ludwig Barnay, Maximilian Ludwig, die jetzt die Zierden der deutschen Bühne sind. Die 'mittelmäßigen Söhne dieser Erde', die nur dem einen oder andern Meister nachspielen, sprechen in dieser Angelegenheit selbstverständlich nicht mit.

Eine stattliche Reihe großer, verschiedenartig und originell begabter Künstler: dennoch wüßte ich keinen zu nennen, der mir einen ganzen Hamlet vorgeführt hätte. Jeder gab nur 'ein Stück von ihm.' Wenn man die fürstliche Erscheinung und Haltung Emil Devrient's mit der beißenden Ironie Dawison's, dem unnachahmlichen Ausdruck der Schwermuth, die Dessoir über gewisse Scenen verbreitete, der Leichtigkeit und Ungezwungenheit, die Sonnenthal's Gespräch mit den Schauspielern auszeichnet, endlich mit der bewunderungswürdigen Cortesia — es thut's hier nur das italienische Wort — verbinden könnte, mit der Salvini dem Polonius, dem Laertes beim Zweikampf begegnet — wenn all' diese Eigenschaften sich in einem Darsteller vereinigen ließen, dann wäre vielleicht ein Musterhamlet gefunden. Vielleicht, denn es würde sich in diesem Falle doch einmal um ihre harmonische Verschmelzung und dann um die Gesammtauffassung der Rolle durch den Künstler handeln. So voll jähen Wechsels ist die Stimmung Hamlet's, daß von einer durchgehenden Tonart, wie etwa bei Romeo nach der romantisch-leidenschaftlichen, bei Macbeth nach der heroischen Richtung hin, kaum gesprochen werden kann; so mannigfach sind die Anforderungen, welche das Spiel — das Erschrecken beim Anblick des Geistes; die Verstellung; der Ausbruch der Wuth und der Tollheit, am Schluß der Vorstellung 'die Mausefalle'; das Zusammenbrechen bei dem Erscheinen des Geistes im Gemach der Königin; das Fechtspiel mit Laertes — an den Künstler stellt, daß schon aus diesen, doch mehr äußerlichen Gründen eine nur annähernd vollkommene Darstellung zu den Seltenheiten gehört. Dazu kommt, daß die moderne Decorationsbühne eine Vorführung des Trauerspiels in seiner ursprünglichen Gestalt nicht gestattet, daß die verschiedensten Aenderungen und Kürzungen damit vorgenommen worden sind. Hamlet's Monolog bei dem Vorüberziehen der Schaaren des Fortinbras im vierten Akt, seine Unterhaltung mit Horatio im fünften Akt, wie er die Absicht des Königs, ihn zu verderben, auf Rosenkranz und Güldenstern gelenkt habe, pflegen meist dem Rothstift des Regisseurs zu verfallen, so wichtig sie für den so wunderlich aus guten und schlimmen Eigenschaften gemischten Cha-

rakter des Prinzen sind. Und auch im Einzelnen findet man überall Kürzungen, Milderungen, die nothwendig der Bühnenfigur eine andere Färbung als der Gestalt unserer Phantasie, die rein und ungehindert aus der Dichtung erwächst, geben.

Wie sich nun aber immer auch die Einbildungskraft Hamlet vorstellt, in erster wie in letzter Linie wird stets ein Prinz herauskommen; ein noch jugendlicher Fürst von tadelloser Haltung, erfahren in den Künsten des Leibes wie des Geistes, ein gewandter Redner, ein Fechter ersten Ranges, nicht nur von der glatten Höflichkeit der Zunge, sondern — gegen Horatio — von der Höflichkeit des Herzens, wenn kein leidenschaftlicher, doch ein zärtlicher Liebhaber. Wenigstens annähernd muß er in seiner Erscheinung, seinem Betragen, seinem Gange und seinen Geberden Opheliens begeistertes Lob zur Wahrheit machen. Hier ließ nun ihre Persönlichkeit zwei der bedeutendsten Hamletspieler im Stich: Dessoir und Dawison. Die kleine, in keiner Weise hervorragende Gestalt Dessoir's konnte sich wohl in Richard III. und Coriolan zu heroischer Größe aufrichten, die Energie, die ihn in solchen Rollen beseelte, die Heftigkeit und das Ausdrucksvolle seiner Geberden ließen seine Unansehnlichkeit vergessen, aber edel und adelig im vornehmen Sinne des Wortes erschien er nie. Dawison war körperlich größer, die Beweglichkeit seines Mienenspiels reicher an Nuancen, allein der letzte Schliff, die feinste Glätte des Edelmanns fehlte auch ihm. Er wie Dessoir glichen den Menschen, die sich durchaus in guten gesellschaftlichen Formen bewegen, denen man jedoch eine leise Sorge, nur ja nicht anzustoßen, anmerkt. Sie trugen das Hofkleid, aber einzig wie ein Costüm, nicht wie ein gewohntes Gewand. Man mußte ihnen gegenüber Emil Devrient sehen, um den ganzen Unterschied gemachter und angeborener Fürstlichkeit zu erkennen; unter den Lebenden geb' ich nach dieser Seite hin Salvini den Vorzug vor all' seinen Nebenbuhlern. Einer der hinreißendsten Momente in Dawison's Darstellung des Hamlet war sein Spiel während der Vorstellung der Ermordung des Gonzaga. Wie er zu Ophelien's Füßen lag, halb nach der Bühne, halb nach dem Könige starrend, immer weiter von ihr auf den Knieen zu dem ihm gegenübersitzenden Könige fortrutschte, seine Worte immer galliger und giftiger wurden, seine Augen glühten, Alles an ihm zitterte und er endlich mit dem Gelächter eines Rasenden aufsprang: welch' ein aufregendes, furchtbares Schauspiel! In seiner guten Zeit, wo sein Organ noch nicht gebrochen, seine Bewegungen elastisch waren, das Genialische seines Wesens noch nicht durch die Künstelei des Virtuosen seine Ursprünglichkeit verloren hatte, hielt er das Publicum athemlos, in nervöser Spannung, während der ganzen Scene im Bann seines Blicks. Freilich der Prinz ging dabei ganz in dem

Charakterspieler, der den Ausbruch des Wahnsinns und der Wuth in glühenden Farben malen wollte, unter.

Hier stellt sich ganz von selbst die Frage, wer geeigneter zur Darstellung des Hamlet sein wird, der Charakterschauspieler oder der Liebhaber. Viele Seiten in Hamlet's Wesen: seine ironische Bitterkeit, seine Selbstbespiegelung — rein äußerlich tritt sie in den fünf großen Monologen hervor — seine Absicht, den Narren zu spielen, die Verschiedenartigkeit seines Betragens zu Polonius oder zu Horatio, zu den Schauspielern oder zu den Hofleuten scheinen in der That dem Charakterspieler zuzufallen. Selbst die Bemerkung der Königin, Hamlet sei fett und kurz von Athem — wenn sie sich auch nur auf den ersten Darsteller des Hamlet bezogen haben mag — würde nach unserm Geschmack besser auf einen Charakterspieler als auf einen Liebhaber passen. Wiederum aber ist Hamlet's ganzes Geschick, die Aufgabe, die ihm geworden, den schnöden Mord eines verehrten Vaters zu rächen, die Eigenart seiner Natur, welche der Lösung dieser Aufgabe nicht gewachsen ist und in vergeblichen Versuchen sich selbst zerstört, gleichsam jugendlich-tragisch. Der Reiz seiner schwärmerischen Liebe zu dem Vater, der Zauber seiner tiefen Melancholie liegen wie die Entschuldigung für das beständige Aufschieben seiner Rache in seiner Jugendlichkeit; die Liebe zu Ophelia, das Gespräch mit der Mutter, das Fechtspiel mit Laertes, das ja keineswegs als heroischer Zweikampf wie das Gefecht Macduff's mit Macbeth aufzufassen und darzustellen ist, Scenen, die für mein Gefühl mit Nothwendigkeit den jungen Helden verlangen, brauchen nicht einmal für diese Ansicht in's Feld geführt zu werden. Ueber Empfindungen läßt sich nicht streiten: mir aber sind Emil Devrient, Adolf Sonnenthal, wie ich ihn im Jahre 1868 sah, Maximilian Ludwig, Ernesto Rossi, die den Prinzen durchaus jugendlich darstellten und darstellen, von vornherein wahrer und natürlicher erschienen, als Dessoir und Dawison, Phelps und Salvini. Die Willensenergie Dessoir's, die sarmatische Leidenschaft Dawison's, so klug und gut Beide sie auch zu verbergen wußten, brach in unbeachteten, unwillkürlichen Geberden und Betonungen wiederholt aus; die Männlichkeit beider Künstler widersprach dem zögernden, unentschlossenen Wesen Hamlet's, dem nicht sowohl seine Umgebung Hindernisse in den Weg legt, die Rachethat auszuführen, der sich vielmehr selbst aus seinen Betrachtungen und Erwägungen immer neue Gründe schafft, die Ermordung des Königs aufzuschieben. Ihre Kunst in der Ueberwindung dieser Schwierigkeit, in dem Bemühen, Hamlet's Persönlichkeit auch in ihrer Erscheinung glaubhaft zu machen, war ohne Zweifel größer, als die Emil Devrient's, der nur im schwarzen Kleide aufzutreten, nur die ersten Verse mit seinem eigenthümlich verschleierten Organ zu

sprechen brauchte, um uns alle sagen zu lassen: das ist Hamlet. Die Illusion, welche die Andern erst künstlich zu erwecken hatten und in dem Widerstrebenden niemals vollkommen erwecken konnten, war die natürliche Begleiterin jenes auf Emil Devrient so trefflich passenden Dichterwortes — 'eh' er die Mühe bestand, hat er die Charis erlangt'. Phelps war, als ich ihn kennen lernte, ein älterer Mann, von stattlicher Erscheinung, wohl geeignet zur Darstellung eines Othello und Macbeth, aber für Hamlet zu breit und schwer, ohne Schwung und jugendliche Leichtigkeit. Salvini, der zu tief über seine Kunst nachgedacht, um nicht seine Schwächen zu empfinden und sich nicht mehr im Alter Hamlet's zu fühlen, sucht den Mangel aufbrausender jugendlicher Leidenschaft dadurch zu ersetzen, daß er die ganze Gestalt auf den Träumer, den melancholischen Philosophen hinausspielt. Ich glaube, er wird damit nur dem kleineren Stück von Hamlet gerecht. Zweifellos beruhte die Wirkung, die der Hamlet des Fräuleins Felicita von Vestvali auf den naiven Zuschauer ausübte, der sich selbst der Nachdenklichere, trotz der Abneigung gegen ihre Coulissenkunststücke, nicht immer zu entziehen vermochte, auf ihrer schlanken, vornehm anziehenden Erscheinung, ihrer elastischen Bewegung, ihrem Organ, in dem es stets wie von einer nervösen Erregung nachzitternd klang. Ohne dem Charakterspieler die Rolle zu weigern, würde ich, bei annähernd gleichem Talent, doch dem jugendlichen Helden und Liebhaber die Vorhand lassen. Wie weit er im charakteristischen Spiel auch hinter dem ersten zurückbleiben wird, er hat wenigstens den Grundton und die Grundfarbe für den Hamlet.

Die Erscheinung und die Persönlichkeit allein thun's freilich nicht, das Entscheidende liegt in der Auffassung der Rolle. Und bei dieser Erwägung tritt für die schauspielerische Darstellung die Frage: spielt Hamlet nur den Verrückten oder ist er in gewissen Momenten wirklich gestörten Sinnes? in den Vordergrund. Denn während des zweiten und dritten Aktes, der ersten Scene im vierten Akt, bei dem Zusammentreffen mit Laertes an Opheliens Grabe ist sein Spiel von diesem Entweder Oder beherrscht. Einer, der sich nur wahnsinnig stellt, um die Andern zu betrügen, wird die äußerlichen Zeichen seines gestörten Sinnes zur Schau tragen; Garrick's verwahrloster Anzug, den Lichtenberg beschreibt, bezieht sich auf Opheliens Schilderung: 'mit ganz aufgerissenem Wamms, kein Hut auf seinem Kopfe, die Strümpfe schmutzig und losgebunden auf den Knöcheln hängend, bleich wie sein Hemde, schlotternd mit den Knieen': so ist Hamlet in ihr Zimmer getreten. Er wird einen lauernden, spähenden Zug haben, sich und seine Umgebung beständig beobachten. Wenn er mit Ophelia redet, wird er sich wiederholt umschauen oder eine Bewegung machen, um anzudeuten, daß er sich belauscht weiß.

Ganz anders der Hamlet, den seine angeborene Melancholie, der Tod seines Vaters, die rasche Heirath seiner Mutter mit seinem Oheim, die Unsicherheit seiner Stellung an dem neuen Hofe, die Erscheinung des Geistes, die Rache, die von ihm gefordert wird, zu deren Ausführung er gleich im ersten Augenblick seinen Arm und seinen Willen zu schwach empfindet: 'Schmach und Gram, daß ich zur Welt sie einzurichten kam!' so viel Angriffe und Stürme auf sein leicht verletzbares Gemüth, seine erregte Nervosität aus dem Gewohnten gerissen und auf die Grenze zwischen Leben und Tod, Diesseits und Jenseits getrieben haben. Dieser Hamlet will den Wahnsinnigen spielen, um zu seinem Zwecke, der Bestrafung des Königs, zu gelangen, spielt ihn auch mit der Kraft seines Geistes Polonius, Güldenstern und Rosenkranz, sogar dem Könige gegenüber, in allen Scenen, wo seine Leidenschaft nicht gereizt wird, glücklich und bleibt seiner Sinne und seiner Vorstellungen Meister. Aber, wenn er sich selbst und seinen Gedanken überlassen ist; wenn er sich von Ophelien losreißt; den König durch das Schauspiel des Mordes überführt; wenn ihm der Geist, im Gemach seiner Mutter, erscheint: 'mein Vater in leibhaftiger Gestalt!' dann handelt, redet, geberdet er sich nicht wie ein Zurechnungsfähiger, dann ist der Wahn und die Verstörung Herr über ihn geworden. Seine Absicht, den Wahnsinnigen zu spielen, wie seine zeitweilige Verstörtheit klingen im fünften Akte, von seinem Spaziergange auf dem Kirchhofe an, in jene tiefe und gefaßte Schwermuth aus, die uns sein erstes Auftreten, seine ersten Worte als seines Wesens Kern offenbart haben.

Daß die Melancholie und die Wahnvorstellungen über den geistig seiner Umgebung so hoch überlegenen, so selbstbewussten Jüngling Macht gewinnen, die Klarheit seiner Vernunft trüben, sich mit der ihm eigenen Willensschwäche verbinden, um seine Pläne zu durchkreuzen und zu verzögern: das ist eben Hamlet's tragisches Geschick. Brutus, der die Maske des Narren annimmt, um die Tarquinier aus Rom zu vertreiben, und seinen Zweck erreicht, ist kein tragischer Held; das Verhängnißvolle für Hamlet liegt darin, daß er sowohl eine That wie eine Rolle auf sich lädt, die durchzuführen für seine Gemüthsart und seinen Charakter unmöglich ist. Einen Schuldigen will er treffen und tödtet den unschuldigen Polonius, zerstört das Leben der Geliebten; den Verrückten will er spielen und erliegt dem Wahnsinn. Schade, daß weder Lichtenberg bei seiner Schilderung der Darstellung des Hamlet durch Garrick, noch Tieck in seinen Bemerkungen über Kemble und Kean auf diesen Punkt ausführlicher eingegangen sind. An den beiden entgegengesetzten Enden der Auffassung über Hamlet's geistigen Zustand bewegten sich unter den deutschen Schauspielern Friedrich Dettmer und Bogumil Dawison. In

Dettmer's Hamlet war keine Spur von Wahnsinn, er stellte sich nur — und auch das noch in sehr bescheidener und discreter Weise — toll, er ärgerte und verspottete die Andern durch seine Reden und nahm ihnen gegenüber ein wunderliches Wesen an. Aber im Uebrigen blieb er stets seiner Sinne und seiner Zunge Meister. Weder in dem Gespräch mit Ophelia, dem er einen einschmeichelnden elegischen Klang gab, noch in der Unterredung mit seiner Mutter, wo er die Absicht des Dichters, die wilde Leidenschaft und die blutige Ironie Hamlet's gar nicht merkte, stellte er einen Menschen dar, dessen Puls im Fieber geht. Umgekehrt übertrieb Dawison, namentlich gegen den Ausgang seiner Laufbahn, das andere Extrem. Sein Hamlet hatte eine bedenkliche Aehnlichkeit mit dem Lord Harleigh des französischen Schauspiels 'Sie ist wahnsinnig', der einen Arzt zur Heilung seiner Gattin, die er für gestört hält, herbeiruft, während er selbst am Wahnsinn leidet. Die Wirkung, die er damit in einigen Scenen hervorbrachte, war, wie ich oben schon sagte, eine außerordentliche; Niemand, der sie gesehen, wird sie jemals vergessen können; allein der Eindruck wurde auf Kosten der Wahrscheinlichkeit erzeugt. Unter dem Banne der Darstellung gab man sich freilich keine Rechenschaft davon. Wäre Hamlet ein Wahnsinniger in dem gewohnten Sinne des Worts, so würde nach der Schauspielscene, wie sie Dawison spielte, von zwei Dingen eins erfolgt sein: entweder er hätte den König niedergestoßen oder der König hätte ihn als einen Tobsüchtigen mit Recht festnehmen lassen. Da weder das Eine noch das Andere in der Dichtung geschieht, so muß der Schauspieler, inmitten des leidenschaftlichen Ausbruchs, dennoch jene Mäßigung bewahren, die der Königin erlaubt, mit ihm zu verhandeln. Emil Devrient hat sich die Frage nach Hamlet's geistiger Krankheit oder Gesundheit wohl kaum je in bestimmter Form gestellt; seiner bestechenden äußeren Mittel in Erscheinung und Organ sicher, hüllte er die ganze Gestalt in einen Schleier der Schwermuth, der die Formen mehr verbarg als hervortreten ließ: von Anfang zu Ende war er der melancholische Prinz, nichts mehr, aber auch nichts weniger. Friedrich Haase, der auf der Bühne des Berliner Schauspielhauses im Jahre 1869 den Hamlet gespielt hat — eine Rolle, die für sein fein und spitz charakterisirendes Talent durchaus nicht paßt — machte den Prinzen so weit zum Vetter jenes Lord Harleigh, daß er ihn sogar das weiße Taschentuch — ein nothwendiges Requisit für den Lord — mit Vorliebe gebrauchen ließ; es war für ihn etwas wie das Leitmotiv der Rolle geworden. Vermöge seiner grüblerischen Natur, die sich schon in seinem Gange und seiner Haltung ausdrückte, vermochte Ludwig Dessoir dies Schweben Hamlet's auf der schmalen Scheide zwischen Klarheit und Verworrenheit meisterlich zu treffen; er verirrte sich niemals

jenseit dieser Grenze, aber er wußte in dem ergriffenen Zuschauer in allen leidenschaftlicheren Momenten der Rolle die Sorge und die Furcht zu erwecken und wach zu halten, in der nächsten Secunde würde Hamlet das mühsam gewahrte Gleichgewicht verlieren. Hätte Dessoir's Persönlichkeit mehr der Vorstellung entsprochen, die unsere Phantasie aus der Dichtung von dem jugendlichen Prinzen schöpft, wäre sein Organ wohllautender und nicht durch einen gewissen unüberwindlichen heiseren Klang wie gebunden gewesen; hätte er auf seiner Palette mehr Farben gehabt; er würde, wenn mich die Erinnerung nicht irreführt, dem Ideal des Hamlet am nächsten gekommen sein. Auch von Edwin Booth, dem berühmten amerikanischen Hamletspieler, wird die Kunst gerühmt, mit der er die Gestalt auf der Grenze zwischen Vernunft und Wahnsinn hält.

Betrachtet man, nach Feststellung dieser beiden Hauptpunkte: der fürstlichen, jugendlichen Erscheinung und Haltung und des gestörten Nervensystems, die Rolle genauer im Einzelnen, so lassen sich zwei nach ihrem Inhalt und folglich auch in ihrer Vortragsweise durchaus verschiedene Gruppen von Scenen unterscheiden: die schmerzlich pathetischen: die Monologe, das Gespräch mit Marcellus und Horatio, die Begegnung mit dem Geiste, der Abschied von Ophelia, die Vorgänge beim Schauspiel, die Unterredung mit der Mutter, das Zusammentreffen mit Laertes bei dem Begräbniß Ophelien's, das Ende; und die einfach conversationellen: die Unterhaltung mit Polonius, mit Rosenkranz und Güldenstern im zweiten und dritten Akt, die Unterweisung an die Schauspieler. Zweimal gehen diese Scenen aus dem leichten, immer ironisch gefärbten Ton in den pathetischen über: als Hamlet von Güldenstern verlangt, er solle die Flöte spielen; als er in Horatio's Begleitung auf dem Kirchhof wandelt. Macbeth, Romeo, Richard III., Prinz Heinrich sind aus einem Ton zu spielen, Hamlet ist auch darin ein zwiespältiges Wesen, daß er aus der höchsten tragischen Erregung in die Form und Weise gewöhnlicher Unterhaltung hinüberspringt. Wohl geht der Zug ironischer Bitterkeit, die Schadenfreude durch alle seine Reden; da er sich von den Höflingen umlauert, seine Worte und Blicke bewacht weiß, gefällt er sich darin, ihnen verletzende und peinliche Wahrheiten zu sagen, ihnen zu zeigen, wie sehr er sie durchschaut. Aber er bringt doch seine Verspottungen, seine Spitzen mit ausgesuchter Höflichkeit, ohne Uebertreibung des Umgangstones, an den Mann. Hier vor Allem muß der Schauspieler seine Vornehmheit, die Ueberlegenheit seines Geistes, die Gewandtheit seines Benehmens offenbaren. So gering an Gewicht und Bedeutung, gegenüber den pathetischen, diese Scenen erscheinen, so dürfen sie doch keineswegs leicht genommen werden, etwa nur als Bindestriche, die von einem Monolog zum andern, von der Begegnung mit dem Geiste zu dem

Abschied von Ophelien hinüberleiten. Sie dienen nicht nur dazu, Hamlet's Verstimmung und, wie der Spaziergang auf dem Friedhof, seine Melancholie und Todessehnsucht zu steigern, sondern entwickeln auch nach vielen Seiten hin sein Wesen. Wir lernen ihn als einen Freund und geistreichen Beurtheiler der Schauspielkunst kennen und werfen zugleich einen Blick in sein verbittertes, argwöhnisches Gemüth. Je nach seiner Individualität wird der Schauspieler entweder den liebenswürdigen geistvollen Edelmann oder den bittern und herausfordernden Ironiker betonen. Emil Devrient gewann durch die ausgesuchte Höflichkeit seines Betragens, Dawison überraschte durch die Schneidigkeit seines Hohns. Die Weise, wie Sonnenthal und Dettmer mit den Schauspielern verkehren, ihnen Lehren geben, hat etwas so Natürliches und Lebenswahres, daß diese Scenen sich in ihrer Darstellung zu Glanzpunkten gestalten, die wichtigere Vorgänge in den Schatten stellen. Die Gefahr ist dann nahe, daß die ganze Rolle im Ton der modernen Komödie gespielt wird, daß der Schauspieler, um im Alltagssinne lebenswahr zu erscheinen, die Figur aus der idealischen Sphäre in die bürgerliche hinabzieht. Ein Irrthum, in den der sonst so treffliche Dettmer verfiel.

Ueber die Auffassung der pathetischen Scenen gehen die Meinungen weit auseinander. Ungefähr übereinstimmend in allen großen Zügen sind die Künstler nur in der Darstellung des Schreckens, der Hamlet bei dem Anblick des Geistes ergreift. So klar und bestimmt hat der Dichter hier das Entsetzen, den Schauer vor der Geisterwelt, die Verehrung vor dem Vater, den wilden Schmerz und Zorn über das an jenem begangene Verbrechen ausgedrückt, daß der Darsteller nicht fehlgreifen kann, nur die Mittel des Ausdrucks werden nach der Eigenart und dem Talent der Einzelnen verschieden sein. Nach dem Verschwinden des Geistes tritt, nach meiner Ansicht, bei Hamlet jener wirbelige Zustand, jenes Fieber ein, worin er sich bis zur Kirchhofsscene befindet, klare Verständigkeit und Fieberphantasien wirren durcheinander; indem er den Freunden verkündigt, er werde in Zukunft „ein wunderliches Wesen anlegen," steht er unter der Gewalt der Aufregung, die ihn des ruhigen Besitzes seiner Geisteskräfte schon halbwegs beraubt hat; er glaubt noch frei zu sein und wird schon von dem Dämon fortgetrieben. Ist es nun, bei dieser geistigen Beschaffenheit Hamlet's, richtig, den bekannten Monolog „Sein oder Nichtsein" als eine leidenschaftslose, von allem Aktuellen abgezogene Betrachtung über Selbstmord und Tod zu sprechen? Nach Garrick's Vorgang thun es die meisten Schauspieler, aber schon im Vortrage dieses ausgezeichneten Darstellers machte der Monolog keineswegs einen bedeutenden Eindruck; Lichtenberg sagt es uns und setzt hinzu: 'und kann ihn nicht machen.' Das Warum überläßt er dem Leser. Ich glaube indessen,

daß sich die Wirkung recht wohl erhöhen läßt, der Schauspieler muß nur die Verse nicht als ein Philosoph, sondern als ein bis in die Tiefen seines Wesens erschütterter Mensch sprechen, der in der That mit dem Gedanken des Selbstmords ringt. Dawison hat es einmal versucht, den Monolog mit dem Dolch in der Hand zu sprechen. Das ging offenbar zu weit, aber es ist ebenso falsch und völlig eindruckslos, wenn der Schauspieler langsamen Schritt's, mit sinnender Miene, vom Hintergrunde oder aus der Coulisse her zum Souffleurkasten schreitet, eine — ich möchte sagen metaphysische Stellung annimmt und mit leisem und doch getragenem Ton zu dociren anfängt: 'Sein oder Nichtsein.' Nein, der Zuschauer muß dem auftretenden Hamlet die innere Erregung ansehen, muß sie aus dem vibrirenden Ton seiner Stimme hören — eine Erregung, die bis zu dem Augenblick, wo der Gedanke 'Vielleicht auch träumen!' in ihm aufblitzt, stark und stärker fortschwingt und erst von diesen Worten an sich allmählich mildert, bis sie in die Betrachtung 'Unternehmungen voll Mark und Nachdruck, durch diese Rücksicht aus der Bahn gelenkt, verlieren so der Handlung Namen' schwermüthig und thatlos ausklingt. Der Monolog ist keine in die Rolle hineingeschobene dichterisch-philosophische Betrachtung, sondern eine Selbstoffenbarung Hamlet's: ein leidenschaftlicher Anlauf, der in Melancholie und Resignation endet, genau, wie all' sein Thun und Treiben. Die nicht geringe Schwierigkeit des leidenschaftlichen Auftretens, dazu die Verletzung der Tradition, die innerhalb der Schauspielerkreise eine viel größere Verehrung und Beachtung genießt, als der draußen Stehende annimmt, verhindert die Künstler diese Neuerung zu wagen. In der alten Weise vorgetragen kann der Monolog nur als ein Declamationsstück angesehen werden und als solches keine besondere Wirkung hervorbringen; ganz anders, wenn Hamlet's tiefste Empfindung ihn beseelte und ihn zu einem nothwendigen Moment seiner Entwickelung machte. Die sich unmittelbar daran anschließende Scene mit Ophelia ist durchtränkt mit schmerzlichem Gefühl. Sie einzig und allein auf den bitteren, rauhen und herben Ton zu stimmen, sie zur Hälfte auf die vermutheten Lauscher, den König und Polonius hin, mit Vorkehrung des verstellten Wahnsinns, zu spielen scheint mir ihren Gehalt keineswegs zu erschöpfen. Wohl ahnt Hamlet den König und Opheliens Vater in der Nähe und weiß, daß er auf seiner Huth sein muß, und dieser Gedanke, daß ihm hier, wenn auch halb unbewußt von der Geliebten, eine Falle gestellt werde, schärft die Bitterkeit seiner Zunge, spornt seinen Zorn gegen die Unbeständigkeit und Falschheit des Weibes, aber zugleich ergreift ihn doch auch bei dem Anblick der Geliebten die wehmüthige Empfindung an die glückliche Zeit ihrer Liebe, die er weggelöscht hat von der Tafel der Erinnerung; die Nothwendigkeit der Ent-

sagung, um ungetheilt und unbeirrt seinem Rachewerk leben zu können; die herzkränkende Möglichkeit, daß sie einem Andern angehören könne. 'Geh in ein Kloster!' sagt er und preßt darin seinen Schmerz über seine Trennung von ihr, sein Verzichten auf ihre Liebe und die Forderung, daß sie wie für ihn so für die Welt sterben solle, zusammen. Ein herzbrechendes Wort für ihn wie für sie, worin sich das Weh, aber auch die Eigensucht seiner Liebe ausdrückt. Je bewegter, je wärmer im Ton der Schauspieler diesen Auftritt spielt, um so eher wird er die Absicht des Dichters erreichen. Das Liebenswerthe in und an Hamlet muß hier auch für den kältesten Zuschauer zum Durchbruch kommen; nicht nur Opheliens Klage um den Verlust eines solchen Geliebten, um die Zerstörung eines so edlen Geistes, soll uns betrüben und rühren, auch Hamlet's Loos, der sein Theuerstes opfert, um der feierlich gelobten Pflicht sein Sein und Denken ausschließlich zu widmen, soll uns erschüttern. Von allen Hamletspielern, die ich gesehen, hat Keiner diese Scene wahrer, ergreifender, bedeutsamer gespielt, als Joseph Wagner: er hat im Jahre 1848 den Hamlet viermal, im Jahre 1849 dreimal in Berlin und dann viele Jahre hindurch im Burgtheater zu Wien dargestellt. Er legte seine ganze Kraft in diesen Auftritt, wir empfanden, wie sein Herz bei dem Abschied von Ophelien brach. Bildet im Anfang die Begegnung mit dem Geiste den Höhepunkt, zu dem der Darsteller hinstreben muß, so ist die Scene mit Ophelia im Verein mit dem Monolog im Verlauf der Handlung der zweite Höhepunkt der Darstellung.

Zu häufig wird sie vernachlässigt, weil der Künstler seine Energie für die Schauspielscene aufbewahren will, die ja an die Kunst seines Spiels, die Gelenkigkeit seiner Glieder, an die stumme Sprache seiner Mienen und Geberden bedeutende Anforderungen stellt. Die Anordnung ist im Großen und Ganzen überall dieselbe: Hamlet zu Ophelien's Füßen liegend, Horatio hinter ihrem Sessel stehend, ihnen gegenüber der König, die Königin, Polonius sitzend. Je weiter das Schauspiel vorrückt, desto heftiger wird Hamlet's Rede, desto unruhiger und gestörter sein Betragen. Seine Aufmerksamkeit ist zwischen den Schauspielern und dem König getheilt; mit fieberhafter Spannung verfolgt er die Zeichen der wachsenden Gewissensangst des Königs; er rückt ihm immer näher, als wolle er ihn zum Geständniß seines Verbrechens zwingen, ihm den Degen in den Leib stoßen. Da bricht der König auf, im selben Augenblicke ist Hamlet auf den Füßen, er begleitet schreiend und lachend den König bis an die Coulisse, er ist außer sich. Die Versuchung hier in allzu grellen Farben aufzutragen, liegt zu nahe, als daß nicht die Künstler ihr verfallen sollten. Aber die Betrachtung muß ihre Leidenschaft mäßigen, daß Hamlet keineswegs entschlossen ist, bis zum Aeußersten vorzuschreiten, daß ihm

das Schauspiel nur dazu dienen soll, Gewißheit über die Schuld des Königs zu erlangen; darum ist auch sein erstes Wort, als er wieder zur Besinnung gekommen: 'O lieber Horatio, ich wette Tausende auf das Wort des Geistes.' Nur auf Augenblicke ist er außer sich. Wie die Situation hier zur Uebertreibung des Zornes und der Raserei, so verleitet die Scene mit der Mutter den Darsteller oft zu einer Uebertreibung nach der entgegengesetzten Richtung in das Weichliche und Sentimentale hinein. 'Nur reden will ich Dolche, keine brauchen!' sagt Hamlet, als er sich zu der Unterredung mit der Mutter aufmacht. Alles was nun im Gemache der Königin geschieht, die Ermordung des Polonius, die Erscheinung des Geistes, die Reue Gertrud's, Alles was gesprochen wird, hat einen so düsteren tragischen Charakter, daß von weichlicher Rührung keine Spur sich zeigen darf. Etwa, daß Hamlet seiner Mutter beim Abschiede die Hand küßt, sie zärtlich umarmt oder vor ihr niederkniet! Wohl regt sich nach der Ermahnung des Geistes, nachdem sich Hamlet's Wahnsinn ausgetobt, in seiner Seele ein milderes Gefühl, seine Worte werden sanfter, durch alle Bitterkeiten und Scheltreden bricht die Liebe des Sohnes zur Mutter durch, aber das Ganze bleibt im strengen Stil. Herzenszerknirschung tritt ein, kein weibischer Thränenfluß. Denn unmittelbar vor dem Abschied schlägt Hamlet's Stimmung wieder um; er räth der Mutter in ironischer Bosheit 'den ganzen Handel an den Tag zu bringen,' erst als sie darauf erwiedert: 'Sei du gewiß, wenn Worte Athem sind und Athem Leben ist, hab' ich kein Leben, das auszuathmen, was du mir gesagt,' trennt er sich mit einem zweimaligen: 'Nun gute Nacht, Mutter!' von ihr. Wie beim Abschied von Ophelien, ist er tragisch, nicht sentimental. Zu den schönsten Momenten in Sonnenthal's Darstellung des Hamlet gehört diese Scene; seine Zunge heilt die Wunden nicht, die sie schlägt, allein sie träufelt einen Tropfen Balsam hinein. Seine Geberde, seine Haltung bleiben immer würdig, heroisch; man sieht es ihm an, wie sein Rächeramt mit seiner Liebe zur Mutter in ihm kämpft, er vergiebt ihr nicht, aber er scheidet versöhnlicher, als er gekommen, von ihr. Dies scheint mir der richtige, der vom Dichter gewollte Schluß.

Von diesem Schluß des dritten Aufzugs an bietet die Rolle des Hamlet keinem bedeutenderen und geübteren Schauspieler ernste Schwierigkeiten mehr. In dem kurzen Gespräche des Prinzen mit dem König, im Anfang des vierten Aktes, herrscht die bissige, herausfordernde Ironie vor, worin sich Hamlet seinem Oheim gegenüber gefällt; der Monolog, bei dem Vorüberziehen der Truppen des Fortinbras, wie wichtig er auch für die Erkenntniß von Hamlet's Charakter, seiner Feigheit und Trägheit ist, unterscheidet sich für den Vortrag kaum von dem Monologe, in dem sich Hamlet nach der Declamation des Schauspielers vom rauhen Pyrrhus zur

That spornt. Der Ausruf: 'O welch' ein Schurk' und niedrer Sklav bin ich!' wiederholt sich hier in der Frage: 'Wie steh' denn ich, den seines Vaters Mord, der Mutter Schande, Antriebe der Vernunft und des Geblüts, den nichts erweckt?' und in dem Schlußsatz: 'O von Stund' an trachtet nach Blut Gedanken oder seid verachtet!' Eine bedeutende Wirkung, wie etwa durch den Schlußmonolog des zweiten Aktes, ist nicht damit zu erzielen; so tief ist der Zuschauer schon in die Willensschwäche Hamlet's eingedrungen, um von seinen großen Worten nichts mehr zu erwarten. Im fünften Aufzuge stehen in Hinsicht auf den theatralischen Effect der Zusammenstoß zwischen Hamlet und Laertes an Opheliens Grabe und die Fechtscene obenan. Zu dem letzten Auftritt ist zuerst und zuletzt die ansprechende Persönlichkeit erforderlich, wie ich sie oben schilderte; Gewandtheit, Kraft, Fechterkunst müssen sich mit fürstlicher Jugend und Haltung verbinden, wo eine dieser Eigenschaften vermißt wird, tritt keine volle Wirkung ein. Den Wechsel der Rapiere würde ich, nach der Angabe des Dichters, in der Hitze des Gefechts sich vollziehen lassen, so, daß Hamlet, als er sich getroffen fühlt, dem Laertes die Waffe entreißt und ihm dafür die seine anbietet. Denn daß Laertes freiwillig das vergiftete Rapier aus der Hand lassen wird, ist nicht denkbar. Die Worte Hamlet's 'Hier, mörderischer, blutschänderischer, verruchter Däne! Trink' diesen Trank aus!' führte Kemble wirklich aus: 'nachdem er den König erstochen hat', berichtet Tieck, 'setzt er ihm den vergifteten Kelch an den Mund und zwingt ihn noch sterbend, davon zu trinken, welches ich', fährt Tieck fort, 'für richtig halte.' Die Richtigkeit gebe ich gern zu, aber den Eindruck der Handlung, wie ich sie wenigstens von Rossi dargestellt sah, der den Trank dem zusammengebrochenen König in den offenen Mund gießt, war nichts weniger als schön. Vielleicht genügt es, wenn Hamlet den Becher gegen den auf den Tod getroffenen König schüttelt, der ihm unter den Händen stirbt.

In Berlin wurde Hamlet zum ersten Male am 17. December 1777 gespielt, am hundertsten Jahrestage dieses Ereignisses fand auf der Bühne des Schauspielhauses (17. December 1877) die zweihundertachtundsiebenzigste Aufführung des Trauerspieles statt. Die hervorragenden Schauspieler, die hier nach einander zu wiederholten Malen den Prinzen dargestellt haben, sind folgende: Brockmann (12 mal), Schröder (8 mal), Czechtitzky (vom Jahre 1782 bis zum Jahre 1795 27 mal), Fleck (3 mal), Beschort (von 1796—1803 16 mal), Bethmann (10 mal), P. A. Wolff (von 1816—1827 19 mal), Krüger (von 1822—1835 22 mal), Rott (3 mal), Ludwig Löwe (1838 2 mal), Eduard Devrient (4 mal), Emil Devrient (2 mal), Carl Devrient (2 mal), Hendrichs (seit 1846—1855 4 mal), Joseph Wagner (1848 und 1849 7 mal), Dessoir (von 1847—1867 57 mal),

Dawison (1855 und 1865 3 mal), Berndal (von 1857—1874 25 mal), Friedrich Haase (1869 1 mal), Ludwig (1877 17 mal, 1878 3 mal, 1879 5 mal). Von den Künstlern, die ich selber seit 1845 auf dieser Bühne gesehen, blieben Hendrichs, Berndal, Haase, jeder auf seiner Seite, gleichweit von der wahrhaftigen Verkörperung des Dänenprinzen entfernt. Die großen Vorzüge Hendrichs', seine stattliche und gewinnende Erscheinung, der Adel seines Ganges und seiner Bewegungen, der melodische Wohlklang seines Organs kamen gegen seine Schwächen: die geringe Schärfe seiner Auseinandersetzung, das Unvermögen, der Rolle geistig Herr zu werden, nicht auf; er gab es denn auch, mit dem feinen künstlerischen Instinct, der ihn auszeichnete, bald auf, sie im Wettkampf mit Dessoir zu spielen. Berndal, der sie länger und hartnäckiger bewahrt, brachte nur das rhetorische Element in ihr zur Geltung, bis zu Hamlet's Wesen drang er nicht vor. Der Natur seines Talents nach zerpflückte Friedrich Haase die Rolle in lauter Stücke und Stückchen und verwandelte den heroischen Prinzen in einen blöden Hans den Träumer in verschwimmenden Formen und Farben: der in seiner Art so große und so eigenthümliche Künstler hat es jedoch auch mit einer einmaligen Verirrung gut sein lassen. Maximilian Ludwig spielt seit dem 14. Februar 1877 mit allgemeinem Beifall den Prinzen; führt er uns nicht den ganzen Hamlet vor, so bringt er doch viel des Erfreulichen und Bedeutenden, was die Vergleichung mit seinen genialischen Vorgängern Emil Devrient, Dessoir, Dawison recht wohl aushält. Im Allgemeinen nähert sich die Gestalt, die er hinstellt, der Devrient'schen; im glücklichen Spiel verkörpert er uns den jungen Fürsten, den sinnenden Träumer. Die Tiefe Hamlet's, die Dessoir nach der melancholischen, Dawison nach der satirischen und wahnverwirrten Seite hin gleichsam ausschöpften, wird freilich nur eben gestreift, aber das Bild ist rührend, an manchen Stellen ergreifend. Der Künstler hat den Ton, die Haltung, die schnellen Uebergänge der Stimmung und der Rede, die Hamlet eigenthümlich sind, um unsere Theilnahme zu gewinnen und festzuhalten. Vor Sonnenthal, der ihm als Künstler überlegen ist, hat er den Reiz der Jugend, vor Ludwig Barnay, der weniger Shakespeare's Hamlet als seine virtuosen Phantasien über oder zu Hamlet spielt, die grössere Gewissenhaftigkeit gegen den Dichter und die Schlichtheit und Verständlichkeit der Auffassung voraus.

Ich will diese Bemerkungen mit der Schilderung der Darstellung beschließen, die zwei ausgezeichnete italienische Schauspieler von Hamlet gaben. Ernesto Rossi, der sich dem Berliner Publicum schon als Othello ebenso vortheilhaft wie eigenartig bekannt gemacht, spielte am 23. April 1874 auf der Bühne des Victoria-Theaters in Berlin zum ersten Male den Hamlet. Amleto Principe di Danimarca, sagte der Zettel, in 6 Akten und 10 Bildern.

Adolf Stahr, der im Herbste 1866 in Florenz diese Hamlet-Bearbeitung darstellen sah, bemerkt darüber: 'Daß Shakespeare's Dichtung für uns in dieser Sprache und Darstellung immer etwas Fremdartiges, Ungehöriges behalten werde.' Ein Eindruck, der auch der meinige ist. Als Uebersetzer der Dichtung nennt Stahr Rusconi. So weit man es nach einer Bühnenaufführung beurtheilen kann, ist die Uebersetzung geschickt, aber die italienische Sprache selbst erweist sich als ungeeignet, den markigen, zuweilen dunklen Ausdruck Shakespeare's in gleicher Tiefe, Bedeutsamkeit und Kürze wiederzugeben. Die italienische Einrichtung ist folgende: im ersten Akte folgen die Scenen einander wie im Original, nur die Scene zwischen Hamlet und dem Geist hat eine Aenderung erfahren. Hamlet folgt nicht dem Geiste zu jener schreckensvollen Klippe, die über dem Meer hängt, sondern heißt seine Gefährten sich entfernen und bleibt allein mit dem Geiste auf der Schloßterrasse. Der bedeutungsvolle Moment, wie Hamlet dem voranschreitenden Geiste nachgeht, fällt somit für den italienischen Schauspieler fort. Aus dem folgenden Auftritt Hamlet's mit Horatio und Marcellus ist Alles gestrichen, was auf seine Verstörtheit, auf die Absicht, den Narren zu spielen, hindeutet; mit dem Ruf der beiden Krieger: 'wir schwören!' schließt der Akt. Die so bezeichnenden Verse:

'Die Zeit ist aus den Fugen; Schmach und Gram,
Daß ich zur Welt, sie einzurichten, kam —'

werden von Rossi nicht gesprochen. Der zweite Akt beginnt mit der Scene zwischen dem König, der Königin und Polonius und setzt sich dann wie im Original fort. In die Schauspielerscene, die hinsichtlich der Recitation von Priamus' und Hekuba's Ende sehr gekürzt ist, hat der Bearbeiter die Bemerkungen und Anordnungen Hamlet's, wie die Schauspieler sich zu benehmen und zu spielen hätten, aus dem dritten Akt des Originals verflochten. Nach dem Abgang der Schauspieler hält Hamlet nicht den Monolog: 'O welch' ein Schurk' und nied'rer Sklav' bin ich!' sondern gänzlich unmotivirt den Monolog: 'Sein oder Nichtsein.' Daran schließt sich die Scene mit Ophelia aus dem dritten Akt; mit dem Ausrufe Hamlet's: 'Geh in ein Kloster!' fällt der Vorhang. Der dritte Akt enthält nach einander: das Schauspiel, die Scene mit der Flöte, das Gebet des Königs, das Gespräch Hamlet's mit seiner Mutter, auch dieses mit einer herzkränkenden Umänderung. Nicht mit dem Beginn der Aussöhnung zwischen Mutter und Sohn, nicht mit dem tragisch ergreifenden 'Gute Nacht, Mutter!' schließt die Scene, sondern mit der boshaften, ungeheuerlichen Aufforderung Hamlet's: die Mutter möge gleich zum Könige eilen und ihn, ihren einzigen Sohn, verrathen. Zu Anfang des vierten Akts bricht Hamlet nach England auf; in dem Königspalast spielen sich wie im Original nacheinander der Aufstand des Laertes, sein Bündniß

mit dem Könige Claudius zum Untergang Hamlet's, Ophelia's Wahnsinn und Tod ab. Der fünfte Akt spielt auf dem Kirchhofe, es tritt nur ein Todtengräber auf. Der sechste Akt wird ganz von der Fechtscene und dem Ausgang der Hauptfiguren eingenommen. Der Schluß ist wirksam; unter den rauschenden Klängen kriegerischer Musik, die hinter der Scene den Einzug des Fortinbras verkündigt, stirbt Hamlet mit den Worten: 'Der Rest ist ewiges Schweigen.'

Ernesto Rossi's Hamlet ist eine interessante, stellenweise überraschende Leistung. Der Künstler ist noch von jugendlicher Frische, gewandt, lebhaft, ein vortrefflicher Fechter, von natürlichem Anstande. Aber in zwei Hauptpunkten greift er fehl: er giebt der Gestalt anfänglich einen so sentimentalen und weichmüthigen Ausdruck, daß die Ironie, die übersprudelnde Verachtung gegen 'das ganze Treiben dieser Welt,' der sich aufbäumende Stolz des Prinzen gar nicht hervortreten können, und springt im Verlauf der Handlung aus dieser duldenden Sentimentalität in die Leidenschaft eines Wahnsinnigen beinahe unvermittelt hinüber. Wo wir in der Scene mit Ophelia die Liebe hören wollen — die Liebe, die entsagen muß und doch zu selbstsüchtig ist, um frei und groß entsagen zu können — sehen wir nur einen Tollen vor uns. Meisterhaft ist Rossi's Mienenspiel, die natürliche, bewegte Geberdensprache, die gute Maske, die Plastik der Stellungen. Das ist ein Ritter, ein Prinz, sagen wir; jede Bewegung entspricht der Wahrheit und ist — von einigen Uebertreibungen, die aber vielleicht nur unseren nordischen Augen als solche erscheinen, abgesehen — schön. Nach dieser Richtung des Plastischen hin ist die Fechtscene vollkommen und bewunderungswürdig in ihrer Art. Die einst so hochberühmte italienische Fechtkunst des 16. Jahrhunderts kommt hier zur Erscheinung und zu Ehren. Der Wechsel der Rapiere zwischen Hamlet und Laertes vollzieht sich unter Rossi's Hand — der, sich verwundet fühlend, Laertes die Waffe entringt und ihm zugleich die seine aufdringt — so blitzschnell, so natürlich, daß wir uns fragen: wie konnten wir nur an der Wahrscheinlichkeit des Vorganges — daß nämlich Laertes die vergiftete Waffe aus der Hand lassen wird — zweifeln! Und Alles in dieser Scene ist trefflich und charakteristisch: das Ergreifen des Rapiers, der Gruß gegen den König und die Königin, das Zurückweisen des Bechers. Daß Hamlet dem sterbenden König auch noch den Gifttrank in den Mund gießt, erwähnte ich schon. Zu den gelungenen Scenen ist ferner der Anfang des Gesprächs mit der Mutter zu rechnen. Die Wuth, der Ingrimm, die Hamlet bei dem Anblick seines Oheims, im Medaillonbilde am Halse der Königin, ergreifen und in den wildesten Versen: „ein Hanswurst von König, ein Beutelschneider von Gewalt und Reich, der weg vom Sims die reiche Krone stahl und in die Tasche steckte“ — sich austoben, ver-

stärkte Rossi durch Miene und Geberde auf's Aeußerste, er machte, ganz außer sich und in der Gewalt der Tollheit, die Bewegung des heimlichen Stehlens und in die Tasche Steckens. Es gab da einen Aufschrei des Hasses, einen Ausdruck des Dämonischen, der erschütternd wirkte. In meinem Gefühl verdarb er sich freilich gleich darauf den Eindruck, indem er, nicht gebändigt durch das Wort der Mutter, — 'Halt inne!' ruft sie ihm zu — ihr das Medaillon vom Halse reißt und es zwei- dreimal mit den Füßen zertritt. Den Monolog 'Sein oder Nichtsein' sprach er ein wenig künstlich, rhetorisch, mit grüblerischem Ausdruck, ohne die leiseste Regung der Leidenschaft. Wenn er im ersten Akte von Horatio die Kunde von der Erscheinung des Geistes erhält, wenn er im dritten Akt, zu Ophelien's Füßen liegend, den König belauert — das Spiel mit Ophelien's Fächer ist gerade so ausgeklügelt wie das Abstäuben von Yorick's Schädel mit einem Battisttaschentuch — hat Rossi, im ersten Falle in der Ausmalung des Erstaunens, im zweiten in der Spannung und Erregung seines Wesens das Richtige getroffen. Verfehlt schien mir die Begegnung mit dem Geiste und die Scene mit dem Todtengräber. Den ersten Auftritt spielt Rossi ohne jede tiefere Ergriffenheit, ohne die geringste Andeutung, daß hier die Ursache für die weitere Entwickelung des Charakters liegt; die zweite in einem weinerlichen Ton, in einem langsam hinschmachtenden Tempo. Von dem tragischen Humor, von der Weltironie, die hier in Hamlet's Reden, in dem Gegensatz ihrer Bedeutsamkeit zu der Alltagsprosa des Todtengräbers steckt, kein Hauch. Nur mäßig glückten die Gespräche mit Polonius, mit Rosenkranz und Güldenstern, die Declamation vom rauhen Pyrrhus im zweiten Akte, es ist eben nicht möglich, diese Scene als ein Sinngestörter zu spielen. Wie hier zu toll, war Rossi am Schluß der Schauspielscene zu zahm und zu matt; Shakespeare's Hamlet ist wie außer Rand und Band, er singt, er schreit, er stürzt dem Könige nach — Rossi sinkt bei dem Abgang des Königs gebrochen in einen Sessel zusammen. Mit einem Worte: eine interessante, aber seltsame Darstellung, meisterlich in Allem, was das Spiel als Spiel im weitesten Sinne des Worts betrifft, aber sich auch mit diesem begnügend. Was Rossi im Grunde darstellte, war nicht der dänische Hamlet, sondern der italienische, melancholische, brütende Verschwörer der Renaissance, der, durch einen Usurpator um sein Recht gebracht, sich des Mächtigen zu entledigen sucht.

Einheitlicher, künstlerischer faßte Tommaso Salvini die Rolle des Hamlet auf und führte sie stilvoller und reiner durch: stilvoller, aber auch blutloser. Salvini spielte am 19. Mai 1877 auf der Bühne des Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters in Berlin den Hamlet. Das Schauspiel begann hier mit der zweiten Scene des Originals. Es treten auf König und Königin, Polonius und Laertes, Hofherren und Hofdamen.

Erst nachdem der König dem Laertes die Erlaubniß zu seiner Reise nach Frankreich gegeben hat, erscheint Hamlet. Salvini trägt sich einfach in schwarzer Kleidung, mit einer breiten Goldkette um den Hals; er ist barhaupt, neigt sich grüßend dem Königspaar und küßt seiner Mutter die Hand. Darauf beginnt das Gespräch zwischen ihm, Claudius und Gertrud. Wenn sich dann der Hof entfernt hat, hält Hamlet seinen ersten Monolog: 'O schmölze doch dies allzufeste Fleisch!' Während desselben und im Verlauf seiner Unterredung mit Horatio und Marcellus bleibt Salvini aufrecht stehen, nur selten den Platz wechselnd, niemals sich setzend. Die zweite Scene spielt im Hause des Polonius, ziemlich getreu nach dem Original. Darauf folgt der Auftritt mit dem Geist. Hamlet ist jetzt in einen schwarzen Mantel gehüllt und trägt ein Barett auf dem Haupte. Die Worte: 'Mein Schicksal ruft und macht die kleinste Ader dieses Leibes so fest wie Sehnen des Nemeer Löwen!' spricht er wohl leidenschaftlich aber nicht entfernt mit dem Sturm und Drang, den wir bei dieser Stelle in den deutschen Hamletspielern erschütternd ausbrechen sehen. Er reißt sich auch nicht von den Freunden, die ihn festzuhalten suchen, ungestüm los, noch weniger zieht er das Schwert — mit einer schnellen Bewegung hat er sich von ihnen befreit und folgt nun dem Geiste mit langsam feierlichem Schritte. In der nächsten Scene steht er im Hintergrund, einige Stufen höher als der Geist, der im Vordergrunde links vom Zuschauer an der ersten Coulisse Posto faßt. Auch hier bleibt Salvini aufrecht, er fällt nicht auf die Knie, um die Erzählung und das Gebot des Geistes zu vernehmen. Als dann, nach dem Verschwinden des Geistes, Horatio und Marcellus hineinstürmen, ihn mit Fragen bestürmend, sagt Hamlet nur: was geschehen, ist ein furchtbar Schreckliches, ich kann es euch nicht sagen, aber schwört auf mein Schwert, nie bekannt zu machen, was ihr die Nacht gesehen. Darauf schwören sie, nur zweimal läßt der Geist unter der Erde seinen schauerlichen Ruf vernehmen. Nach dem Schwur fällt der Vorhang. Ich gestehe offen, daß ein Hamlet, der nicht sagt: 'Es lebt kein Schurk' im ganzen Dänemark, der nicht ein ausgemachter Bube wäre!' der nicht ausruft: 'Schreibtafel her! Ich muß mir's niederschreiben!' der den Akt nicht mit den sein ganzes Wesen und die Tragödie umschließenden Versen endet: 'Die Zeit ist aus den Fugen; Schmach und Gram, daß ich zur Welt, sie einzurichten, kam!' für mich nur der Schatten Hamlet's ist. Und schattenhaft spielt ihn auch Salvini. Er spricht ohne Feuer, gebrochen und leise, mit langen Kunstpausen innerhalb der Rede.

Der zweite Aufzug fängt mit der zweiten Scene im Original an und dehnt sich, mit manchen Kürzungen im Einzelnen, bis zum Schluß der zweiten Scene des dritten Aktes aus; seine Hauptbestandtheile sind Hamlet's

Gespräche mit Polonius, Rosenkranz und Güldernstern, mit den Schauspielern, die beiden Monologe: ‘O welch’ ein Schurk’ und nied’rer Sklav’ bin ich’ und ‘Sein oder Nichtsein’, endlich der Abschied von Ophelia. Wie im ersten Aufzug Salvini’s Hamlet ohne Feuer, ist er im zweiten ohne ironische Bitterkeit. Weder ein erheuchelter noch ein wirklicher Wahnsinn. Immer eine vornehme Haltung und das höflichste Benehmen; nur daß er bei den Worten ‘die Rede soll mit Eurem Bart zum Barbier!’ Polonius in den weißen Bart greift, will mir für einen solchen Prinzen nicht gefallen; alle Betonungen sind richtig, fein und durchdacht, auch nicht ohne Pointe, nur schade, daß die Spitze stumpf ist. Selbst der Ausbruch des erregtesten Gefühls in dem Monologe, der in unserem Hamlet-Text den zweiten Akt beschließt und der die stärkste Aufstachelung ist, mit der Hamlet seinen schwankenden Willen zur That fortzureißen sucht, bringt Salvini nur wenig aus seiner gehaltenen Ruhe. Darum tritt auch der Umschwung in dem Monolog von dem gesteigerten Rachegefühl zu dem reflectirenden Zweifel: ‘Frisch an’s Werk mein Kopf! Hum! Hum!’ und dann weiter: ‘Der Geist, den ich gesehen, kann ein Teufel sein’ — nicht scharf genug hervor. Das Selbstgespräch ‘Sein oder Nichtsein’ spricht Salvini ernst überlegend, ganz in Betrachtung versunken, mit kurzen Schritten hin- und hergehend; scharf werden die Worte: ‘Sterben — schlafen — vielleicht auch träumen!’ hervorgehoben und von einander unterschieden, dann verweilt der Künstler mit besonderer Betonung bei den Versen: ‘Das ist die Rücksicht, die Elend läßt zu hohen Jahren kommen. Denn wer ertrüg’ der Zeiten Spott und Geißel, des Mächt’gen Druck, des Stolzen Mißhandlungen, verschmähter Liebe Pein, des Rechtes Aufschub, den Uebermuth der Aemter und die Schmach, die Unwerth schweigendem Verdienst erweist, wenn er sich selbst in Ruhstand setzen könnte, mit einer Nadel bloß?’ Die Nadel oder der Pfriem des Originals ist in der italienischen Uebersetzung ein Stilet geworden und Salvini macht in seiner Rede bei dieser Stelle die Bewegung eines Mannes, der sich den Dolch in die Brust stößt. Das Gespräch mit Ophelien ist in seiner Auffassung ganz und gar durch die Ueberzeugung beeinflußt, daß der König und Polonius es belauschen, Einzelnes ist hier von großer Schönheit und Wahrheit: aber an Joseph Wagner reicht der Italiener nicht entfernt heran. Im Allgemeinen herrscht auch im zweiten Akt die Kunstpause bedenklich vor, die Darstellung hat etwas feierlich Abgemessenes.

Den dritten Akt nehmen die drei Auftritte: des Schauspiels, des Gebets des Königs und der Unterredung Hamlet’s mit seiner Mutter ein. Die Bühne ist bei den Italienern nicht im Hintergrunde, sondern an der Seite aufgeschlagen: nicht glücklich, denn statt dem Könige gegenüber, liegt Hamlet nun in derselben Richtung mit ihm und muß, um ihn zu

beobachten, sich beständig über Ophelien's Knie vorbeugen. Diese Anordnung wird dadurch noch verfehlter, daß Horatio nicht hinter Hamlet und Ophelia, sondern ihnen gegenüber an die Schaubühne gelehnt dasteht, der König und die Königin auf einer erhöhten Estrade sitzen. Salvini richtet seine Bemerkungen über die Schauspielkunst nicht an 'einige Schauspieler,' wie es im Text heißt, sondern an einen einzigen: es braucht nicht gesagt zu werden, daß der Künstler hier vortrefflich ist, Filigranarbeit ersten Ranges. Er hat dabei und behält auch während der Vorstellung einige beschriebene Blätter in der Hand — man kann sie für das Textbuch des Stückes oder für das Manuscript der Verse nehmen, die er dem Schauspieler zum Recitiren gegeben — und blickt bald in die Papiere, bald auf das Antlitz des Königs. Wenn der König aufbricht, wirft er mit einem wilden Schrei — es ist der einzige, den er im Verlaufe des Stückes ausstößt — die Blätter in die Luft. Fein und geistreich, jedoch ohne das Zittern und Schwingen der Nerven, spielt er dann die Scene mit der Flöte, unterhält er sich mit Polonius über die Wolke. Ungeschickt ist wieder die Betscene des Königs eingerichtet; vorn links steht der Betschemel des Königs, von rechts her tritt Salvini auf, zieht sein Schwert, hält seinen Monolog und geht dann wieder, statt an dem König vorüberzuschleichen, in die rechte Coulisse zurück: man weiß im Grunde nicht, warum er gekommen ist. Wenn Hamlet in der Scene mit der Mutter ruft: 'Seht hier, auf dies Gemälde und auf dies!' so zeigt Salvini in die leere Luft, als wären die beiden Königsbilder nicht in Wirklichkeit, sondern nur als Wahngebilde seiner Phantasie vorhanden: ich glaube nicht, daß dies die Absicht des Dichters ist, Hamlet's Sinnverwirrung tritt erst bei dem Erscheinen des Geistes ein. Der ganze Akt wird im Allgemeinen feuriger und belebter gespielt, als die vorhergehenden, eine Fülle glücklicher und eigenartiger Züge findet sich, die sauberste Miniaturmalerei, aber der Schwung, das Alfrescoartige fehlen.

Der vierte Aufzug wird mit einem kurzen Selbstgespräch Hamlet's, einem Auszug aus dem Monolog Hamlet's bei dem Zuge des norwegischen Heeres unter Fortinbras im Text, eröffnet, daran schließt sich die dritte Scene des vierten Text-Aktes bis zu den Worten Hamlet's: 'Mann und Weib sind ein Fleisch, also meine Mutter; kommt, nach England!' und von der fünften Scene folgt die Uebersetzung, mit einziger Auslassung des sechsten Auftritts, dem Originale: natürlich nur in den Umrissen, im Einzelnen ist Vieles ausgelassen, noch mehr zusammengezogen. Den fünften Aufzug bilden drei Auftritte: Hamlet auf dem Kirchhofe und Ophelien's Begräbniß, die Aufforderung zum Wettkampf mit Laertes, die Fechtscene. Im Anfang ist Salvini vollkommen undeutlich, er flüstert nur mit Horatio, Alles traurig und eintönig. Er springt nicht in das

offene Grab und ringt darin mit Laertes, wie es der Text vorschreibt, am Rande des Grabes ringen beide mit einander. Das Wechseln der Rapiere geschieht in folgender Weise: Hamlet schlägt dem Laertes das Rapier, mit dem er so eben verwundet worden ist, aus der Hand und bietet ihm, indem er sich niederbeugt, das auf dem Boden liegende Rapier aufzuheben, das seine an: die Bewegung ist ebenso natürlich wie voll ritterlichster Höflichkeit. Darüber bin ich mir bei dem einmaligen Anschauen des Hergangs nicht ganz klar geworden, ob Hamlet nur zufällig dem Laertes das Rapier aus der Hand schlägt, nur aus Artigkeit ihm das seinige überreicht, oder ob er bei seiner Verwundung Verdacht geschöpft hat und sich durch seinen Fechterstreich der verrätherischen Waffe bemächtigen will. Den König durchsticht Salvini zweimal: gegen den Text, der ausdrücklich vorschreibt, daß Hamlet den König zwingt, den vergifteten Trank zu trinken. Mit den Worten Horatio's: 'Da bricht ein edles Herz' — fällt der Vorhang.

So treu, als es mir möglich ist, habe ich in dieser Schilderung dem großen Schauspieler die Contouren seiner Gestalt nachgezogen; die Farbe, die er ihnen giebt, kann ich freilich nicht in Worten nachahmen. Um eine richtige Vorstellung von ihnen zu gewinnen, muß man Bilder und schauspielerische Darstellungen mit eigenen Augen sehen. Es ist eine außerordentlich sorgfältige, fein ausgearbeitete, klug überlegte, interessante Leistung — aber ein Gemälde in Aquarellfarben, das Temperament und die Jugend, die Unmittelbarkeit der Empfindung fehlen. Salvini's Hamlet ist ein nicht mehr junger Mann, von fürstlichem Anstande, mit festlichen Geberden, langsamen Schrittes, von Anfang zu Ende ein grübelnder Denker, in gedämpfter Melancholie, von einem gewissen Phlegma angekränkelt, weder der wirkliche noch der erheuchelte Wahnsinn kommt in der Darstellung zu einem wahrhaft ergreifenden Ausdruck, am sichtbarsten springt noch ein eingeborenes Mißtrauen gegen seinen Oheim-Vater hervor, die heftigen und unvermittelten Uebergänge in Hamlet's Stimmung, die zu dem unbeschreiblichen, immer von Neuem anziehenden Reiz gerade dieser Dichtung, als einer der tiefsinnigsten Offenbarungen des Menschenherzens, so wesentlich beitragen, verlieren in Salvini's Spiel durch die Kunstpausen mit dem Ueberraschenden auch ihre Natürlichkeit. Bei allem Geist, der sie durchdringt, trotz aller Kunst, mit der er sie ausgestattet, hat mich die Darstellung des Künstlers mehr ermüdet und gequält, als bewegt. Denn um meine Meinung von Hamlet als einer Schauspielfigur noch einmal in dem kürzesten Ausdruck zusammenzufassen: ich halte dafür, daß Hamlet ein jugendlicher, feuriger, leidenschaftlicher Prinz ist, nicht ohne starke Selbstsucht und den Stolz seiner geistigen Ueberlegenheit, nicht ohne hochfahrende Geringschätzung der Andern, mit deren

Leben und Tod er spielt; ihm, dem Thronfolger, hat sein Oheim die Krone entrissen, durch die rasche Heirath seiner Mutter mit demselben, durch die Erscheinung und Offenbarung des Geistes geräth ihm die bisher so schöne, so klare und feste Welt in's Dunkle und ins Schwanken; im Sturm der Gedanken, in beständiger Unruhe und Aufregung strebt er der Rachethat zu, die er, ohne die Hülfe des Zufalls, zu vollenden sich doch nicht fähig fühlt: 'Schmach und Gram, daß ich zur Welt, sie einzurichten, kam,' an diesem Zwiespalt zwischen der ihm gewordenen Aufgabe und seiner Willenskraft, in diesem Kampf mit dem Wahnsinn, der ihn zu ergreifen droht, während er ihn nur erheucheln will, geht er zu Grunde.

Ueber Shakespeare's Geistlichkeit.

Ein Vortrag

von

Julius Thümmel.

Wer es unternimmt, eine Charakteristik der Shakespeare'schen Geistlichkeit zu geben, sollte wohl füglicher Weise in erster Linie und an der Spitze seiner Erörterungen die Feststellung der Frage versuchen, von welchen kirchlichen Anschauungen und Ueberzeugungen der Dichter bei Gestaltung der Vertreter von Gottes Wort ausgegangen sein, wie er selbst zu den transcendentalen Dingen gestanden haben möchte. Dieser Versuch ist allerdings von Biographen und Commentatoren schon vielfach gemacht, ohne daß man jedoch zu einem einigermaßen anerkannten Resultate gelangt wäre.

Schon die Confession des Dichters ist bis in die neueste Zeit angezweifelt worden nicht bloß von Engländern, sondern auch von französischen und deutschen Forschern. So hat es nach Chateaubriands[1]) Vorgange der Franzose Rio[2]) unternommen, den allgemein für einen Protestanten geltenden Dichter der Elisabethischen Aera für die allein selig machende Kirche zu retten, und zuletzt noch sind in Deutschland zwei Kämpen des römischen Stuhls A. Reichensperger und Hager[3]) mit der Behauptung aufgetreten, der große Brite sei seiner tiefinnersten Ueber-

---

[1]) Essai sur la lit. angl. I. 195.

[2]) Shakespeare, Paris 1865.

[3]) A. Reichensperger, William Shakespeare, insbesondere sein Verhältniß zum Mittelalter und zur Gegenwart. Münster 1872. Hager, die Größe Shakespeare's, Freiburg i./Br. 1873.

zeugung nach ein Bekenner des katholischen Glaubens, mindestens ein Kryptokatholik gewesen, obwohl diese Frage mit Michael Bernay's schlagender Beweisführung gegen die Rio'schen Ansichten in dem trefflichen Aufsatze: 'Shakespeare, ein katholischer Dichter'[1]) für abgethan erklärt werden sollte. — Aber auch da, wo der Protestantismus Shakespeare's anerkannt wird, muß sich derselbe die verschiedenartigsten Nuancen und Wandelungen gefallen lassen. Die Einen unter den Commentatoren erklären unsern Dichter für einen Supernaturalisten,[2]) die Andern für einen Naturgläubigen,[3]) Andere wiederum für einen freidenkenden, also rationalistischen Hochkirchler;[4]) die Einen betonen seinen sittlichen,[5]) Andere seinen humanistischen[6]) Standpunkt, und besonders unter seinen Landsleuten[7]) ist alles Ernstes geltend gemacht worden, daß Shakespeare nicht allein völlig confessionslos — daß er gar kein Christ, sondern im eigentlichsten Sinne des Worts Verächter jeglichen Glaubens, — daß er Atheist gewesen sei.

Hätte uns Shakespeare selbstbiographische Notizen hinterlassen, auch wenn wir in ihnen nur Wahrheit mit Dichtung gemischt begegnen möchten, oder wären nur einigermaßen zuverlässige Nachrichten von Zeitgenossen über seinen Lebensgang vorhanden, so hätte man doch einigen Anhalt. So wie die Sache liegt, sind wir auf die Productionen des großen Dichters angewiesen, und aus diesen einen Rückschluß auf seine religiösen Anschauungen zu machen, dürfte mehr als bedenklich erscheinen. In den Sonetten, selbst wenn man annehmen wollte, daß in ihnen der Subjectivismus des Dichters zu Tage träte,[8]) ist nur von Liebe und Freundschaft die Rede, und die epischen Dichtungen sind schon ihrem ganzen Inhalte nach in der That nicht dazu geeignet, für die vorliegende Frage irgend welches Material zu liefern. Und aus den Dramen für die subjective Denkweise des Dichters, für sein Selbst, ein einheitliches Bild zu construiren, wie dies bei den großen deutschen Poeten gestattet ist, verbietet uns jene immer und immer wieder sich vollziehende Verwandlung des Dichtersubjects in das Object bis zur völligen aktiven Gegenwart (Vischer), jene Identificirung des Stofflichen mit dem Seelischen, jene 'verzweifelte Objectivität' des Briten, die jeden seiner Charaktere ohne alle Ausnahme lediglich aus seiner Eigenartigkeit heraus denken, sprechen, handeln läßt, wie z. B. einen Heinrich IV. den treuen Sohn der Kirche, als er zum heiligen Lande ziehen will:

---

[1]) Jahrbuch I, 220 bis 300. — [2]) z. B. Ebrard, von Friesen. — [3]) Goethe, Börne. — [4]) Charles Wordsworth. — [5]) Ulrici, Gervinus. — [6]) Elze, Gildemeister. — [7]) Besonders W. J. Birch. — [8]) Gildemeister in der Vorrede zu seiner Uebersetzung, Leipzig 1876, bekämpft diese Ansicht mit großem Glück.

— über dessen Hufen
Die segensreichen Füße sind gewandert,
Die uns zum Heil vor vierzehnhundert Jahren
Genagelt wurden an das bittre Kreuz,

oder einen Richard III., den Verspötter alles Heiligen, der seine nackte Bosheit bekleidet

„Mit alten Fetzen aus der Schrift gestohlen"

und ein Heiliger scheint, wo er Teufel ist.

So wenig wir im dritten Richard ein Stück Shakespeare-Seele und Gesinnung zu wittern befugt sind, so wenig können wir dem Dichter die fromme Denkart des vierten Heinrichs vindiciren; nicht die speciellen Charakterzüge seiner Figuren, sondern nur die aus der Gesammtheit seiner Productionen hervortretenden Kennzeichen und Merkmale über die substanzielle Behandlung des dramatischen Stoffs lassen uns einen Blick in das Tiefinnere der Dichterseele thun — geben uns das Recht, aus den Intentionen unseres Meisters im grossen Ganzen für seine Denkart die Summa zu ziehen. Und Eins ist es nur, was uns nach dieser Richtung hin mit Sicherheit aus Shakespeare's Dramen entgegentritt: daß der Dichter nämlich das, was er darstellt, in seiner ganzen Objectivität mit allem englischen Realismus vorführt, der Sünde kein Mäntelchen umhängt und dem Bösen niemals zum endlichen Siege verhilft. — Dies durchlaufende Resultat aller seiner Dramen stempelt ihn zum Propheten der Moral, und sofern sich ihm das Gute zugleich als das Schöne, die Tugend als das Ebenmaaß darstellt, finden wir seine ethischen Anschauungen von dem Humanismus durchdrungen, der Religion des künstlerischen Elisabethischen Zeitalters. — Zu weiter greifenden Schlüssen sind wir nicht berechtigt.

Dies vor allen Dingen müssen wir festhalten, daß uns Shakespeare in seinen Geistlichen nicht Vertreter von religiösen Ueberzeugungen, nicht tendenziöse Dogmatiker, die für das Bibelwort und für die Offenbarungen der heiligen Schrift Zeugniß ablegen, mit einem Worte nicht Theologen vorführt, sondern Glieder der staatlichen Gemeinschaft, welchen durch die jeweilige Machtstellung der Kirche im Gemeinwesen der ihnen zukommende Platz angewiesen und deren Einfluß auf die Zeitläufte von dem Verhältnisse der Kirche zum Staate bedingt wird. — Nicht der Glaube, nicht die Innerlichkeit der religiösen oder kirchlichen Anschauungen bildet deshalb für unsre Untersuchung das bestimmende Moment, sondern einzig die Position, die die Shakespeare-Geistlichen in der sie umgebenden Realität einnehmen, ihre weltliche Stellung.

So wenig betont Shakespeare das eigentlich kirchliche Element, daß wir selbst in Heinrich VIII., in demjenigen Drama, in welchem nicht

allein der englische Reformator glorificirt werden soll, sondern sogar das für Englands Reformirung entscheidende Factum, die Ehetrennung des Tudors von Katharina von Arragonien den Hauptgegenstand bildet, auch nicht der geringsten Spur von Englands Abfall von Rom, von der Aufrichtung der britischen Hochkirche begegnen. — Dogma und Confession müssen sonach aus dem Spiele bleiben, wenn wir die in den Shakespeare-Dramen agirenden Geistlichen classificiren wollen, vielmehr sind wir hierbei lediglich auf das äußerliche Unterscheidungsmerkmal des Standes hingewiesen, den dieselben in der staatlichen oder gesellschaftlichen Gemeinschaft einnehmen. Die Scheidung in den niedern und hohen Klerus beider Confessionen, der katholischen wie der protestantischen, ergiebt sich demgemäß von selbst.

Daß aber für diese allerdings auf das Irdische hinauslaufende Scheidung der Vertreter des Ueberirdischen ein innerlicher Bestimmungsgrund vorhanden sein müsse, läßt sich bei Shakespeare von vornherein annehmen. In der That ist es auch immer wieder jener inductive Zug des Engländers zum Realistischen, was hier durchschlägt. Der Dichter sieht in dem Verwalter der himmlischen Güter nichts weiter, als den staubgeborenen Erdensohn mit allen der Creatur anhängenden Mängeln und Leidenschaften, den sündhaften Menschen, dessen Schwächen selbst das Ansehen des priesterlichen Kleides, selbst das Unnahbare des Heiligen, das er zu hüten berufen ist, weder zuzudecken noch zu neutralisiren vermag. Shakespeare pointirt dies zu wiederholten Malen, indem er geltend macht: Cucullus non facit monachum. [1])

Für die Gestaltung der dramatischen Charaktere reicht jedoch selbstredend das rein Menschliche nicht aus. Wie beim Gemälde der Künstler neben der Zeichnung noch besonders das Colorit ins Auge zu fassen hat, um seinem Kunstwerke die volle Wirkung zu sichern, so muß der Dramatiker seinen Figuren den entsprechenden Farbenton der Zeit, in welcher sich dieselben bewegen, zu geben wissen. Dies macht den darzustellenden Charakter erst charakteristisch. Auch hierin folgt der britische Dichter bei Darstellung seiner Kleriker dem Empirismus seines Volks, das mit seiner Gedanken- und Empfindungswelt mit Vorliebe auf diesem Erdenballe verweilt und das Ideale dem Reich der Träume, den wesenlosen Gebilden der Luft überläßt.

Für die gehörige Würdigung der beiden geistlichen Classen im Allgemeinen, namentlich des Shakespeareschen Farbentons bei Charakterisirung derselben, giebt uns Macaulay in seiner lichtvollen Schilderung des englischen Clerus vor und nach der Restauration (also zur Lebenszeit Shake-

[1]) Heinrich VIII, III, 1. Maaß für Maaß V, 1. cf. Elze, William Shakespeare, Seite 533.

speare's bis etwa 70 bis 80 Jahre nach seinem Tode), Geschichte Englands II, Capitel 3, den Schlüssel.

Nach der Darstellung des Historikers hatten vor der Reformation Geistliche die Mehrheit im Hause der Lords gebildet, hatten sich in Reichthum und Glanz mit den größten der weltlichen Barone gemessen, zuweilen sie überstrahlt und in der Regel die höchsten bürgerlichen Aemter innegehabt. Der Lord Kanzler war immer ein Bischof, der Lord Großsiegelbewahrer und der Staatsarchivar gewöhnlich, der Lord Schatzmeister zu öfterem. Kirchendiener verhandelten die wichtigsten diplomatischen Geschäfte und besorgten den größten Theil der Verwaltung. Unter ihnen befanden sich Söhne der erlauchtesten Familien und nahe Vettern des Throns. Nach der gewaltigen Umwälzung beraubte die Aufhebung der Klöster die Kirche mit einem Schlage des größeren Theils ihres Reichthums, ihres Uebergewichts im Oberhause. Der Scharlachhut des Cardinals, das Silberkreuz des Legaten verschwanden. Der geistliche Beruf fing an, für eine Eigenschaft zu gelten, die zu hohen bürgerlichen Aemtern ungeeignet machte. Der Staat Parkers und Grindals erschien denen bettelhaft, die sich der königlichen Pracht Wolsey's erinnerten, seiner Paläste Whitehall und Hampton-Court, der drei glänzenden Tafeln, die täglich in seiner Halle gedeckt wurden, der vierundvierzig glänzenden Chorröcke seiner Capelle, seiner Läufer in reichen Livreen und seiner Leibgarde mit vergoldeten Streitäxten. — So verlor das priesterliche Amt seine Anziehungskraft für die höheren Classen; der Clerus ward als eine im Ganzen genommen plebejische Classe betrachtet; der Hauscaplan war zum Hausbedienten herabgesunken. Für schmale Kost, eine kleine Dachstube und für ein Taschengeld von zehn Pfund jährlich engagirte man einen jungen Theologen, der sich neben den Functionen seines geistlichen Berufs für das Kegel- und Beilkespiel seines Patrons bereit zu halten, sich zum Stichblatt für die Späße der Gentlemen herzugeben, ja sogar die Arbeiten eines Gärtners oder Stallknechts zu verrichten hatte. Bald befestigte der ehrwürdige Mann die Aprikosen am Spaliere, bald striegelte er die Kutschpferde; er controlirte die Rechnungen des Hufschmieds, er ging zehn englische Meilen mit einer Botschaft, einem Packet. Wenn es ihm erlaubt war, mit der Familie zu Mittag zu essen, so erwartete man, daß er sich auf die einfachsten Speisen beschränken werde. Er mochte sich mit dem gepökelten Rindfleische und mit den Mohrrüben vollstopfen, aber sobald die Torten und Rahmkuchen erschienen, verließ er seinen Sitz und stand bei Seite, bis er aufgefordert ward, für das Mahl, von dessen besserem Theile er ausgeschlossen war, das Gratias zu sagen. Die Köchin, das Hausmädchen und wenn es hoch kam, die Kammerfrau der Lady galten allgemein für die passendsten Lebensge-

fährtinnen des Pfarrers, der sich nach einer Verordnung der Königin Elisabeth vom Jahre 1559 nicht unterfangen durfte, ein zum Dienstpersonale gehöriges Frauenzimmer ohne ausdrückliche Zustimmung der Herrschaft zu heirathen.

Allerdings fehlte es nach der Darstellung des Geschichtsschreibers im siebenzehnten Jahrhundert nicht an Geistlichen der englischen Kirche, die sich durch ihre Begabung, Beredsamkeit, wissenschaftliche Bedeutung einen nicht geringen Einfluß auch auf die weltlichen Dinge zu verschaffen wußten. Diese hervorragenden Männer wie Pearson, Harry, More, Burnet, Tennison lehrten jedoch an den Universitäten oder predigten in der Hauptstadt des Landes und bekleideten ausnahmslos die hohe Würde eines Bischofs oder Erzbischofs. —

Dies kulturhistorische Bild, das Macaulay entwirft, giebt uns den besten Aufschluß darüber, wie Shakespeare dazu gekommen ist, unter der niedern protestantischen Geistlichkeit seiner Zeit selbst die Modelle zu Lustigmachern (Clowns) aufzusuchen und einen Pfarrer Evans in den lustigen Weibern, einen Olivarius Textdreher in 'Wie's Euch gefällt', einen Nathanael in 'Liebes Leid und Lust' auf die Bretter zu bringen. Es ist ihm sicher nicht in den Sinn gekommen, einer individuellen Mißachtung des niederen Clerus protestantischer Confession bei Darstellung jener komischen Figuren Ausdruck, und aus Spottsucht dieselben dem Gelächter seines Parterres preiszugeben — als realistischer Engländer hält er sich eben nur an die Schätzung seiner Zeit, und wenn man die Quellen, aus welchen Macaulay für seine Darstellung geschöpft hat, mit den erwähnten Gestaltungen Shakespeare's vergleicht, so wird man finden, wie glimpflich unser Dichter mit seinen Pfarrern und Caplanen umgegangen ist. Daß er dem niederen Clerus katholischer Confession, als z. B. dem Pater Lorenzo in 'Romeo und Julie', dem Bruder Franziskus in 'Viel Lärm um Nichts' eine andere Färbung, eine durchaus würdige, dem Seelsorgeramte entsprechende, Haltung verliehen hat, kann uns in der That nicht Wunder nehmen, schon wenn wir die vorreformatorische Zeit, in welche die den betreffenden Dramen zu Grunde gelegten Thatsachen fallen, in Verbindung mit dem Verhältniß in Betracht ziehen, in welches diese Geistlichen zu dem Verlauf der Handlung gebracht sind. — Doch abgesehen hiervon hatten die katholischen Priester zu Elisabeth's Zeiten in England eine ganz andere Position. Die junge Reformation war noch nicht insoweit erstarkt, um den ganzen Zauber der Romantik, mit dem die mittelalterliche katholische Kirche bekleidet war, zu brechen, den sie noch immer umgebenden Nimbus zu zerstören. Die Machtstellung des päpstlichen Stuhls, der Gehorsam, den die katholischen Mächte wie Spanien, Frankreich dem Vatican zollten, deckte noch immer das Ansehen der

Römlinge selbst in dem freigewordenen Inseleilande, ja es nöthigte sogar das Martyrium, in welches die auf britischem Boden unter Elisabeth nicht geduldete römische Kirche hineingedrängt war, den Bekennern der herrschenden Lehre Achtung und Mitgefühl ab. — Drum war bei Shakespeare's Mönchen nicht Raum für die Komik. —

Wenden wir uns nun zu einer näheren Erörterung der einzelnen Charaktere, so tritt von den niederen Klerikern vor Allen Pater Lorenzo in 'Romeo und Julie' in den Vordergrund. Während seine Amtsbrüder in den andern Shakespeare-Dramen sich nur innerhalb der Grenzen der Episode bewegen und dem entsprechend als intermezzistische Beiläufer nur leicht hin skizzirt sind, nimmt Pater Lorenzo die Haupthandlung in der Liebestragödie in die Hand und übt auf das Geschick der Liebenden durch That und Wort den entschiedensten Einfluß aus. Er verbindet das Paar ohne Zuziehung der Familienhäupter; er dirigirt nicht bloß den verbannten Romeo, sondern auch die verzweifelnde Julia, als sie zur Heirath mit dem Grafen Paris gezwungen werden soll, indem er ihr den rettenden Trank verabreicht; auf seine Intervention ist die intendirte Wiedervereinigung der getrennten jungen Ehegatten gestellt. Er tritt sogar als das einzige thatkräftige Element in der Tragödie auf, indem sich in seiner Handlungsweise eine vernünftige Berechnung überall kund giebt, während in dem sonstigen pragmatischen Verlaufe des Drama's der blinde Zufall sein trauriges Spiel treibt. — Dieser Position zur Handlung gemäß ist auch die Figur des Mönchs gestaltet, ausgeführt und bis in die kleinsten Details gezeichnet. — Mag nun der Dichter bei Bearbeitung der Sage von 'Romeo und Julie' aus den englischen Quellen des Arthur Brooke oder des William Paynter oder aus Boisteau's Uebersetzung geschöpft haben oder mag er den italienischen Originalerzählungen des Bandello, Masuccio oder Luigi da Porto gefolgt sein — für die Charakteristik des Mönchs kann dies füglicher Weise insofern außer Betracht bleiben, als dieselbe in allen diesen dem Drama möglicher Weise zum Grunde gelegten Novellen und Gedichten als die gleiche sich darstellt. — Ueberall tritt Pater Lorenzo da Reggio, vom Mönchsorden der Minoriten, Magister der Theologie, als ein Weltweiser auf, vertraut mit den Wunderkräften der Natur, ein gelehrter Chemiker, eingeweiht in die Geheimnisse der magischen Kunst, ebenso bewundert als Alchymist wie geliebt bei Alt und Jung, Vornehm und Gering wegen seiner Herzensgüte, weshalb auch sein Beichtstuhl der gesuchteste in Verona ist. Von dieser Charaktergebung weicht Shakespeare nicht ab. Der Monolog, mit dem der Dichter den Mönch einführt: 'Der Morgen lächelt froh der Nacht ins Angesicht' läßt uns in ihm den denkenden Naturkundigen erkennen, und die Trostgründe, mit welchen er den flüchtigen Romeo über den gegen diesen gefällten Bann-

spruch des Fürsten zu beruhigen versucht, wurzeln lediglich in der Philosophie, der 'Trübsal süßer Milch'. Die Lehren, Warnungen, Strafpredigten, mit denen er den Liebenden das Uebermäßige ihrer Leidenschaft zu Gemüthe führt, gipfeln ausnahmslos in einer Reihe moralistischer Sätze, wie sie ebensogut von den Weltweisen Griechenlands hätten aufgestellt werden können, weshalb Gervinus in dem Mönche den Chor der Alten verkörpert sieht. — Dem bibelfesten Engländer wäre es hierbei gewiß ein Leichtes gewesen, dem Manne von Gottes Wort specifisch christliche Ermahnungen in den Mund zu legen — der Dichter vermeidet es jedoch, wie es scheint geflissentlich, den würdigen Geistlichen von seiner Theologie Gebrauch machen zu lassen, wie überhaupt der heilige Beruf des Shakespeare'schen Franziskaners nur bei der Verrichtung der Trauung zum Vorschein kommt, die noch dazu hinter die Coulissen verlegt wird. Daß der gutherzige, nur das Beste, den Frieden der Stadt und die Versöhnung der feindlichen Geschlechter beabsichtigende Mönch in der Schlußscene des Drama's sich ängstlich und furchtsam zeigt, kann ihm unsere Sympathie nicht entziehen, wenn wir die Verantwortung in Betracht ziehen, die er durch sein Eingreifen in das Geschick der Liebenden auf sich geladen hat, sowie sein hohes Alter, welches er selbst in seiner Schutzrede des fünften Aktes ausdrücklich zu betonen nicht unterläßt.

Mit derselben Liebenswürdigkeit ist der Pater Franziscus in 'Viel Lärm um Nichts' ausgestattet, der alte Hauscaplan und Hausfreund der Gouverneurs-Familie zu Messina, der scharfsichtige Psycholog, der in der von dem Bastard Juan angerichteten Verwirrung allein den Kopf oben behält und mit seinem Rathe, die verläumdete Hero für todt zu sagen und auf diese Weise 'Verläumdung zu wandeln in Mitleid gegen sie' den Nagel auf den Kopf trifft. — Obgleich Pater Franziscus für die Handlung des Lustspiels nur von secundärer Bedeutung ist, so hat er doch vor seinem Amtsbruder Lorenzo das voraus, daß sein Eingreifen von dem besten Erfolge gekrönt ist, während Lorenzo's Berechnung an der Macht der Verhältnisse scheitert. Weniger gelehrt als lebensklug und durch Erfahrung geschult, zeigt er sich als der competenteste Berather, als der praktischste Seelenarzt, der nicht allein das Uebel sofort erkennt, sondern auch das rechte Mittel dagegen weiß und anwendet. —

Als bloße Trauungsgeistliche fungiren: der Priester in 'Was ihr wollt' und der Mönch Peter in 'Maaß für Maaß', von denen der Erstere nur den zwischen der Gräfin Olivia und Sebastian geschlossenen Ehebund constatirt, der Letztere von dem Herzog beordert wird, den Statthalter Angelo mit der von diesem betrogenen Marianne zu vermählen. — Während der Erstere sich nicht über die Sphäre des heutigen Standesbeamten hinaus bewegt, läßt der Dichter den Anderen, einen redlichen,

gehorsamen Kleriker, an der Entlarvung des falschen Angelo einen, wenn auch geringfügigen, Antheil nehmen. Ein zweiter in 'Maaß für Maaß' auftretender Mönch Thomas, für die Handlung ohne jede Bedeutung, hat in der That gar keine Gelegenheit, irgend einen Charakterzug zu entwickeln, wogegen der Begräbnißgeistliche im Hamlet, welcher der Ophelia die Exequien versagt, plastisch hervortritt als zelotischer Verfechter einer harten Satzung, dessen herber Eifer am Grabe der holden Unglücklichen sich zu dem Ausspruch versteigt:

— Ihr Tod war zweifelhaft,
Und wenn kein Machtgebot die Ordnung hemmte,
So hätte sie in ungeweihtem Grund
Bis zur Gerichtstrommete wohnen müssen.
Statt christlicher Gebete sollten Scherben
Und Kieselstein' auf sie geworfen werden.

Alle diese, dem katholischen Clerus niederer Ordnung angehörigen, Geistlichen treten mit einer ihrem Berufe durchaus angemessenen Haltung auf und repräsentiren in Person und Wort den Einfluß der Kirche auf die Gemüther wie auf die Verhältnisse; man begegnet dem Mönche überall mit Ehrfurcht, mit Scheu — man respectirt seine Mahnungen, seine Gebote. — Sogar der dem dänischen Hofe unbequeme Eiferer behält mit seinem strengen Interdicte Recht, indem es selbst dem Königspaare nicht gelingt, ihm für Ophelien christliche Gebete abzugewinnen.

Diese Würde der Haltung ist es, die wir an dem Trifolium der protestantischen Geistlichen Shakespeare's vermissen. —

Allerdings kennzeichnen sich diese drei: Pfarrer Evans in den 'lustigen Weibern', Nathanael in 'Liebes Leid und Lust' und Ehrn Olivarius Textdreher in 'Wie es Euch gefällt' nicht dem Bekenntnisse nach ausdrücklich als Reformers — daß sie jedoch als englische Kirchendiener der Elisabethischen Aera gedacht sind, ergiebt nicht allein ihre Standesbezeichnung als 'parson, curate, vicar' und besonders das significante 'Sir' vor ihren Namen, sondern auch ihre Charakterzeichnung selbst, die mit Macaulay's Schilderung des damaligen Reverend auf's Haar übereinstimmt. — Alle drei werden von ihrer Umgebung gehänselt: Evans von Falstaff und den Bürgersleuten zu Windsor, Nathanael von den Hofleuten des Königs von Navarra, Ehrn Olivarius sogar von dem Gewerbsnarren Probstein, welcher Letztere im Begriffe, sich mit Käthchen, der Bauerndirne, ehelich zusammen geben zu lassen, keinen Anstand nimmt zu erklären (III, 3):

'Ich denke nicht anders, als mir wäre besser, von ihm getraut zu werden wie von einem Andern. Denn er sieht mir danach aus, als wenn er mich nicht recht trauen würde, und wenn er mich nicht recht traut, so ist dies nachher ein guter Vorwand, mein Weib im Stiche zu lassen.'

Sir Nathaniel, the curate, der steife, gespreizte Pedant, ein Phrasendreher von unendlicher Abgeschmacktheit in John Lilly's Manier, giebt sich dazu her, trotz seiner geistlichen Würden in einem Possenspiele vor dem Hofe von Navarra den Alexander zu tragiren; *Sir Evans, the welch parson*, bei aller Gutherzigkeit und allem 'Kampfesmuth gegen die Spotthaftigkeiten und Stichelworte' seiner Umgebung, ein Gelegenheitsmacher, ein Hans in allen Gassen, der noch dazu das Englisch mit wallisischer Zunge radebricht oder nach Falstaffs Ausdruck hermeckert, läßt sich sogar mit völliger Hintenansetzung seines friedfertigen Standes darauf ein, in einem von dem Gastwirth zum Hosenbande arrangirten Duelle mit dem heißblütigen Dr. Cajus die ebenso klägliche als lächerliche Rolle des Gefoppten zu spielen, und *Sir Oliver, the vicar*, der armselige, verlumpte Heckenpriester, stellt sich um so alberner dar, als er von 'seines Nichts durchbohrenden Gefühle' keine Ahnung hat und sich noch vermißt, es solle ihn Niemand aus seinem ehrwürdigen Berufe herausnecken. —

Dieselben Conturen treten uns in der Caricatur entgegen, in welcher der Gewerbsnarr in 'Was Ihr wollt' den als Tollen eingesperrten Haushofmeister Malvolio, den Puritaner, unter der angenommenen Maske des Pfarrers Ehrn Mathias zum Besten hat. In dieser Figur des Pseudo-Curaten soll selbstredend ein Geistlicher von Malvolio's Secte, ein 'Trübsalsbruder', also immerhin ein Reformer, persiflirt werden, den der Narr in salbungsvollem Jargon den ergötzlichsten Galimathias zu Tage fördern läßt. — Allerdings läßt sich nicht leugnen, daß diese an das Possenhafte streifende Scene eine ganz erkleckliche Dosis Satire enthält — indessen wenn man bedenkt, wie viele Schwierigkeiten die damals aufkeimende Secte der Puritaner dem Schauspieldirector Shakespeare in den Weg legte, wird man begreiflich finden, daß sich der Lustspieldichter die Gelegenheit nicht entgehen ließ, die Gegner seines Geldbeutels und seiner Muse durch Verspottung ihrer Querköpfigkeiten dem Gelächter der Hauptstadt zu überliefern.

So unerquicklich es für das protestantische Bewußtsein sein mag, die betreffende niedere Geistlichkeit bei Shakespeare in dieser Weise vertreten zu sehen, so wenig sind wir berechtigt, den Dichter für die Anschauungen seines Zeitalters, für die Stimmung und Würdigung seiner Mitwelt verantwortlich zu machen. Der Lustspieldichter hat sich an die Schäden seiner Zeit zu adressiren und kann seine ethischen Zwecke, die Heilung dieser Schäden durch ihre Verspottung, überhaupt nur erreichen, wenn er mit vernichtender Ironie die Mitwelt da packt, wo sie faule Flecke zeigt. Stand der damalige Reverend so tief in der Schätzung des lustigen Alt-Englands, wie Macaulay es beschreibt und die Quellen es bestätigen, so darf es in der That nicht befremden, wenn dies Bild in aller Schärfe in dem Zeitspiegel der Shakespeare'schen Dichtung reflectirt. —

Was nun ferner den hohen Clerus anlangt, so entfaltet derselbe bei Shakespeare die ganze Fülle kirchlicher Machtvollkommenheit vor der englischen Reformation. — Von dieser Glorie getragen und im vollen Bewußtsein seines Einflusses greift der Priesterstand höherer Ordnung mit sicherer Hand in die Zeitläufte ein, in Wort und That ein bestimmender Factor für den pragmatischen Verlauf der weltlichen Dinge. — Cardinäle, Bischöfe, Legaten des päpstlichen Stuhls sitzen am Steuer des Staatsschiffs und verfechten nicht allein die Rechte der Kirche da, wo sie in Frage gestellt werden, mit allen ihnen zu Gebote stehenden Waffen, sondern treiben auch, und zwar mit Vorliebe, Staatspolitik, sei es im Interesse der Krone, sei es gegen die Träger derselben, wie es die Welthändel mit sich bringen, bezüglich der Vortheil der Kirche es erheischt. —

Diese hohen katholischen Würdenträger — herrschsüchtig sind sie Alle vom Dichter gezeichnet — und dabei doch nicht aus demselben Holze geschnitzt. — Schon die Nationalitäten scheiden sich von einander: die Italiener von den Engländern.

Im König Johann führt uns Shakespeare einen römischen Legaten italischer Abkunft in dem Cardinal Pandulfo vor, einen Satelliten des Pabstthums, einen wälschen Pfaffen, wie er schlauer, diplomatischer, jesuitischer nicht gefunden werden mag. Weil König Johann gewehrt hat,

— daß kein wälscher Priester
In seinen Landen zehnten soll und zinsen;

weil er der 'heiligen Gaunerei mit Pfründen' ein Ziel gesetzt

— und Stephan Langton,
Erwählten Erzbischof von Canterbury,
Gewaltsam abhält von dem röm'schen Stuhl;

weil er dem Pabste Innocenz trotzt, schleudert der Legat den Bannfluch auf Englands König und weiß mit perfider Beweisführung den König Philipp von Frankreich zu überreden, daß er den eben erst beschworenen Bund mit Johann wieder löse, womit aufs Neue die Brandfackel des Kriegs zwischen Frankreich und England entzündet wird, Akt III, Sc. 1:

Religion ist's, was den Eid macht halten,
Doch du schworst wider die Religion;
Wobei du schwörst, dawider schwörest Du —
So machst Du Eid zum Zeugen wider Eid
Für Deine Treu', da Treue, die nicht sicher
Des Schwures ist, nur schwört, nicht falsch zu schwören.
Welch ein Gespötte wäre Schwören sonst.
Du aber schwörst, meineidig nur zu sein,
Meineidig, wenn Du hältst, was Du beschworst.
Die spätern Eide gegen Deine frühern
Sind d'rum in Dir Empörung gegen Dich,

Und keinen bessern Sieg kannst Du erlangen,
Als wenn Du Dein standhaftes edles Theil
Bewaffnest wider diese lose Lockung.

Den jungen Arthur Plantagenet, den legitimen König von England, für dessen Rechte Frankreich mit den Waffen eintritt, sucht der hinterlistige Pfaff nicht aus der Gefangenschaft, in die der Prinz gerathen, zu retten — er macht sogar den Franzosen plausibel, daß der Knabe in der Gewalt Johanns belassen werden müsse, welcher Letztere nicht umhin könne, den eigentlichen Thronerben bei Seite zu schaffen (Akt III, Sc. 4),

— und alsdann
Wird all sein Volk die Herzen von ihm wenden,
Des unbekannten Wechsels Lippen küssen
Und Antrieb aus den blut'gen Fingerspitzen
Johanns zur Wuth und zur Empörung ziehn.

Wie der schlaue Italiener prophetisch geahnt, stirbt der gefangene Arthur, und dieser Tod wendet die Herzen der englischen Barone von dem Usurpator ab, der demnächst seinen Frieden mit Rom zu machen und die englische Krone als Lehn vom Pabste zu nehmen sich gezwungen sieht:

Mein Odem war's, der diesen Sturm erregt
Auf Euer starr Verfahren mit dem Pabst.
Nun, da Ihr Euch zu mildem Sinn bekehrt,
So soll mein Mund den Sturm des Krieges stillen
Und dem durchtobten Land schön Wetter geben.

(Akt V, Sc. 1).

Einen zweiten römischen Legaten führt uns der Dichter in Heinrich VIII. in dem Cardinal Campeggio (Campejus) vor, den der Pabst als „unparteiischen Richter“ im Ehescheidungsprocesse des Königs wider seine Gemahlin Katharina von Arragonien nach London entsendet hat. — Das Auftreten dieses priesterlichen Abgesandten kennzeichnet sich allerdings anders, als im König Johann — denn das päbstliche Ansehen hat bereits von Wittenberg und Genf aus seinen erschütternden Stoß erlitten, und den Königsthron des Tudors findet dieser Legat von festerem Materiale gezimmert, als Pandulfo den Johann's ohne Land. In richtiger Würdigung dieser Verhältnisse zeigt sich der diplomatische Priester hier zurückhaltend, mehr sondirend, und verschwindet spurlos, sogar ohne Abschied und die Ehescheidungssache, die für Heinrich brennende Frage, ganz in der Schwebe lassend, als er gewahr wird, daß der eigenwillige, gewaltthätige Tudor ganz andere Ziele verfolgt, als die sich mit den Interessen der Curie vereinigen lassen.

Von den geschmeidigen Schleppenträgern des römischen Stuhls heben sich wesentlich die englischen Würdenträger der Kirche ab, die sich

wiederum in zwei Gruppen scheiden: in die Geistlichkeit der Lancaster-York Tragödie und in die höheren Kleriker des Tudor-Drama's. — Die erstere Gruppe recrutirt sich aus den hohen und höchsten Familien Englands und stellt uns eine stattliche Reihe politischer Lords im priesterlichen Talar dar, echtes Vollblut, kernige Patrioten, Engländer durch und durch, während wir in Heinrich VIII. dem kirchlichen Streberthum begegnen, Emporkömmlingen, groß geworden durch den Willen eines despotischen Monarchen, abhängig von seinen Launen und nur diesen und ihrem eigenen Ehrgeize dienend. Betrachten wir sie näher.

Den Reigen eröffnen in Richard II. zwei legitimistische Edle: der Bischof von Carlisle und der Abt von Westminster, Beide Anhänger des von Bolingbroke entthronten Königs Richard, — der Eine, Carlisle, ein offener, heldenmüthiger Charakter, der sich nicht scheut, in Westminster-Hall vor der Reichsversammlung der Lords den mächtig gewordenen Bolingbroke frei und öffentlich des Kronenraubs zu beschuldigen und feierlichen Protest einzulegen, daß der edle Richard

— das Bild von Gottes Majestät,
Sein Hauptmann, Stellvertreter, Abgesandter,
Gesalbt, gekrönt, gepflanzt seit so viel Jahren,
Durch Unterthanenwort gerichtet werde, —

der Andere, allerdings nur ein heimlicher Verschwörer, aber immerhin ein Verfechter des Rechts, welcher nach Entdeckung der von ihm geleiteten Coalition für die Sache seines entthronten Königs „vor düstrer Schwermuth dem Grabe hingiebt seinen Leib." Carlisle's freimüthiges Auftreten im Hause der Lords nöthigt nicht allein seinem Gegner das Bekenntniß ab:

Denn hegtest du schon immer Feindesmuth,
Ich sah in dir der Ehre reine Gluth,

sondern mildert auch die Strafe für seine Theilnahme an der Verschwörung zu einer Verbannung in ein „geistlich Haus."

Richard Scroop, Erzbischof von York, ein würdiger, gelehrter Prälat von gutem Wandel, kriegslustig, hitzig, vertrauensselig, ein sanguinischer Verfechter des Legitimitätsprincips, tritt in Heinrich IV. als thätiges Mitglied des gegen den Lancasterkönig gestifteten Bundes: Northumberland-Percy auf, zunächst zur Empörung aufgestachelt durch seines Bruders, des Lords Scroop Hinrichtung zu Bristol.[1]) Wie sehr es ihm jedoch um die Sache zu thun ist, nämlich um Abstellung der vom Adel und von dem Volke gegen Heinrichs Regiment erhobenen Beschwerden, documentirt er dadurch, daß er in den zwischen ihm und der Lancasterpartei abgeschlossenen Friedenstractaten ganz vergißt, die Personen der Empörer

[1]) Heinrich IV, I. Theil, I, 3.

in Sicherheit zu bringen und sich und seinen Kampfgenossen Straflosigkeit auszubedingen. Der mehr kriegerische als staatsmännische Prälat büßt diese Kopflosigkeit mit — seinem Kopfe. —

Von diesem Streiter im Scharlachkleide hebt sich wesentlich Harry Chichely, Erzbischof von Canterbury in Heinrich V. ab, der, mehr Jurist als Geistlicher, so zu sagen Kronsyndicus, den jugendlichen Heldenkönig zum Kriege gegen Frankreich anreizt, indem er ihm mit advocatischer Dialektik seine Berechtigung auf die französische Krone nachweist. Dem staatsmännischen Prälaten kommt es hierbei weniger darauf an, dem Rechte Geltung zu verschaffen, als vielmehr, wie er in dem Zwiegespräche mit dem Bischof Ely — Akt I. Sc. 1 — unverhohlen ausspricht, durch die von ihm befürworteten Kriegshändel die Verwirklichung einer Parlamentsbill zu paralysiren, nach welcher die englische Kirche die bessere Hälfte ihrer Güter zu Gunsten der königlichen Hofhaltung, des Staatsschatzes und der Armenhäuser einzubüßen im Begriffe steht. Der redegewandte Dialectiker besitzt Kühnheit genug, an den Vortheil der Kirche die Wohlfahrt des Staats zu wagen.

Während die bisher Genannten als echte Gentlemen sich darstellen, adlig von Geburt wie edel von Sitte und Gesinnung, führt uns der Dichter in den zwei ersten Theilen Heinrichs VI. einen Prälaten vor, adliger zwar geboren, als seine Collegen, denn er stammt aus königlichem Blute, jedoch sehr unfürstlichen Herzens, den Leonore, Humphrey's, Herzogs von Gloster Gemahlin, als einen „ruchlosen Priester“ bezeichnet, ich meine den Großoheim Heinrichs VI., Harry Beaufort, Cardinal von Winchester, den Sohn Johanns von Gaunt dritter Ehe. — Ränkesüchtig, wollüstig, herrschsüchtig bis zum Aeußersten, schreckt Harry Beaufort vor keinem Mittel zurück, seine ehrgeizigen Pläne in's Werk zu setzen, ja er greift sogar zum Mord, indem er die Gesellen dingt, die den guten Oheim Gloster, den Protector des Reichs, erwürgen, damit er an Stelle des Gemordeten die höchste Staatswürde allein einnehmen könne. — Die beste Eigenschaft an ihm ist noch seine Rauflust:

> Oft sah ich's, wie der trotzge Cardinal
> Wie ein Soldat mehr, als ein Mann der Kirche,
> So keck und stolz, als wär' er Herr von Allem,
> Geflucht wie ein Bandit und sich gebehrdet
> Unähnlich dem Regenten eines Staats —

und dies Gebahren steht ihm schlecht genug zu dem scharlachnen Priestergewande. — In ihm spiegelt sich die ganze Rohheit und sittliche Verkommenheit der Rosenkriege. — Dafür geht aber auch der Dichter furchtbar mit ihm in's Gericht. — Wie der Trotzige vermeint, die Früchte seiner Verbrechen zu pflücken, befällt ihn jählings schwere Krankheit,

So daß er keucht und starrt und schnappt nach Luft,
Gott lästernd und der Erde Kindern fluchend.
Bald spricht er, als ob Herzog Humphrey's Geist
Zur Seit ihm stünde, ruft den König bald
Und flüstert in sein Kissen, wie an ihn,
Der schwer belad'nen Seele Heimlichkeiten.

In seiner Fieberhitze bietet er Englands Schätze dem Tode, 'so er ihn leben läßt und ohne Pein,' und halb schon starr, in der letzten Todesnoth, vergißt er der Mordanschläge nicht, das Gespenst Humphrey's, das ihn verfolgt, mit Gift bedrohend. Wüst ist sein Sterben, wie es sein Leben war.

Hiermit können wir die Reihe der Geistlichen aus der Lancaster-York-Historie mit dem Bemerken schließen, daß die in Richard III. vorkommenden Prälaten lediglich zur Staffage herabgedrückt sind und für eine Charakteristik nichts weiter bieten, als daß sich in ihrem lautlosen Auftreten die Furcht vor der Schreckensherrschaft des letzten York's abspiegelt. —

So bleiben uns nur noch die Streber des Tudor-Dramas in Heinrich VIII. übrig.

Hier tritt uns vor Allem die colossale Gestalt des Cardinals Wolsey entgegen, des Fleischersohns, des Parvenüs aus 'selbstgeschaffner Webe,' des König-Priesters, der es wagen durfte, seinen Staatsactionen die Signatur: Ego et rex meus voraufzusetzen. Diesen bedeutsamsten aller Shakespeare-Geistlichen als eine anmuthende Erscheinung mit gefälligem Aeußern und feinen Sitten sich vorzustellen, wehrt eine Aeußerung des edlen Bukingham:

— Mich wundert,
Wie solch ein Klump mit seiner rohen Last
Der segensreichen Sonne Licht darf hemmen,
Der Erd' es vorenthaltend.

Dem entsprechend stellt sich aber auch sein inwendiger Mensch dar. Der hervorstechendste Zug dieses Emporkömmlings ist neben dem ungemessensten Ehrgeiz — Rachsucht. Aus Rache gegen den von ihm gehaßten Herzog Bukingham schmiedet er gegen diesen Edelsten der Edeln eine Klage auf Hochverrath, besticht falsche Zeugen und erwirkt auf diese Weise das Todesurtheil seines Feindes. Mit gleicher Gewissenlosigkeit verfolgt er die Königin Katharina, weil sie ihm übermäßige Schatzung und Volksbedrückung vorgeworfen, seinen Hochmuth wie sein unklerikales Leben getadelt, sie, die fromme, streng züchtige, ascetische Königin — und da er sein 'scharf gewetztes Schwert' gegen die hohe Frau nicht frei und offen zücken darf, so 'schleudert' er's aus dem Hinterhalte, zum Bösen eben so rasch, als fein, es zu vollziehn. Heimtückisch weiß er dem sinnlichen Könige Gewissensbedenken über die Zurechtbeständigkeit seiner Ehe mit seines Bruders Wittwe einzuimpfen, gleichzeitig

aber auch seine Sinnlichkeit aufzustacheln und dadurch im Weißglühen zu erhalten, daß er ihm üppige Feste arrangirt, der kupplerische Pfaff! — Erbarmungslos räumt er Alles aus dem Wege, was sich seinem despotischen Willen entgegenstellt —

— Stand und Rang
Liegt wie ein Teig vor ihm, den er allein
Nach Wohlgefallen modelt.

Sein bäurischer Stolz läßt keinen Pair ungekränkt, und nur, wenn er dem Könige unter die Augen tritt, zeigt er sich geschmeidig, schmeichlerisch. — Habgierig und gewissenlos im Aufhäufen von Reichthümern verschleudert er die Beute, seiner Prunksucht zu fröhnen, oder durch Bestechung der römischen Curie sich den Weg für die höchste Würde der Christenheit zu bahnen. [1]) Von einem patriotischen Zuge keine Spur.

[1]) Schärfer als bei Shakespeare III., 2 wird das Streberthum Wolseys pointirt in Samuel Rowley's: When you see me, you know me, (Ausgabe von Elze, Dessau 1874) in folgendem Monologe Scene I:

Jetzt Wolsey Vorsicht! Waffne deinen Witz
Mit wohlgeschärfter, fein geschmeid'ger Klinge,
Mit der du ihre Finten schlau parirst,
Auf daß du vor dem königlichen Paare
Und aller Welt mit Ehren magst bestehn.
So mühte kaum sich Cäsar ab bei Leitung
Der Staatsgeschäfte Roms, wie's Wolsey thut
Im Dienst der Fürsten. Gleichwie Hannibal
Mit Feuers Macht der Alpen Firnen wegschmolz,
Sich Eingang zu verschaffen in das Welschland,
So muß ich, mir den Weg nach Rom zu bahnen,
Für meinen Ruhm entzünden die Gemüther,
Preis gebend selbst die Würde meiner Stellung.
Zu diesem Zweck hab' ich den Plan geschmiedet:
Das Bündniß zwischen uns und Frankreich,
Das Ehverlöbniß mit dem alten Ludwig
Und Heinrichs Schwester, der Prinzeß Maria,
Die Freundschaft mit dem Kaiser. Denn dies Alles
Füg' ich zum Fangnetz für die röm'sche Pabstwahl.
Was machte Alexandern groß, als daß er
Ohn Gnade die Besiegten niederwarf?
Was hindert Wolsey denn, nach seinem Vorbild
Sich Könige und Herrn dienstbar zu machen?
Den Herrscher Englands hab' ich so umstrickt,
Daß ich, indem ich nur zu rathen scheine,
Sie Alle lenke ganz nach meiner Willkür,
Den Hof, den hohen Staatsrath und den König.
Mag er befehlen, wenn ich nur regiere!
Steigt mein Gestirn, muß seines flugs erbleichen,
Wer ew'gen Nachruhms werth, wird bald sich zeigen.

Alles an ihm ist Selbstsucht, die ihn schließlich zu doppeltem Spiel und zum Treubruch wider seinen König und Wohlthäter verleitet. Und dieser maßlose Egoismus ist es, der ihn zu Falle bringt. In dem Eisen, das er seinem Herrn gelegt, fängt sich der Hinterlistige selbst. — Nachdem seine Falschheit offenkundig geworden, schickt sich die 'scharlachne Sünde' zur Umkehr an, jedoch auch hierbei zeigt sich seine Reue nur erheuchelt. Wenn er ausruft:

> Hätt' ich nur Gott gedient mit halb dem Eifer,
> Den ich dem König weiht', er gäbe nicht
> Im Alter nackt mich meinen Feinden preis,

wenn er ferner dem Staatssecretair Cromwell die Lehre an den Kopf wirft:

> Dein Ziel sei immer Ziel auch Deines Landes,
> Wie Deines Gottes und der Wahrheit —

so klingt das aus dem Munde dieses verlogenen, verrätherischen Strebers fast wie Ironie, und daß

> „Sein Sinn fortan zum Himmel streben soll"

kann man dem bankerutten Gesellen um so weniger glauben, als diese bußfertigen Stoßseufzer offenbar nur darauf berechnet sind, zur Milderung seiner 'Acht' dem Könige hinterbracht zu werden. — Mindestens hat bei diesem Cabinetstück der Falschheit die sicherlich nicht aus dem Innern hervorgehende Buße auch nicht den mindesten sittlichen Werth. —

An seine Stelle tritt alsbald Stephen Gardiner, Bischof von Winchester, ein Ränkeschmied aus Wolsey's Schule, ebenso rücksichtslos, verleumderisch, ehrsüchtig wie der Meister. Seine Intriguen sind hauptsächlich gegen des Königs Schooßkind Thomas Cranmer gerichtet, den Verfechter der königlichen Wünsche und Neigungen in dem Ehescheidungsprocesse, einen gelehrten, versöhnlichen, milden, von einem bescheidenen Landpfarrer schließlich zum Erzbischof von Canterbury avancirten Prälaten, den er vor dem Staatsrathe der Häresie beschuldigt, ohne allerdings darzulegen, im Betreff welcher Glaubensartikel sein Nebenbuhler in des

---

Im Uebrigen ist Rowley's Charakterzeichnung weniger prägnant, als die Shakespeare'sche, z. B. tritt die pfäffische Hoffahrt des Cardinals bei Weitem nicht so offenkundig in When you see me etc. hervor. Willy Summers, des Königs Narr darf darin sogar den Cardinal vor dem ganzen Hofe ungestraft verhöhnen. Der Wolsey Rowley's ist wesentlich Intriguant, der nur das eine Ziel verfolgt:

> — seine Stirn
> Mit der Tiara Dreischmuck zu umkränzen.

Außerdem reicht bei Rowley die Herrschaft Wolsey's bis in die Zeit der Katharina Parr, der letzten Gemahlin Heinrichs VIII. hinein, während Shakespeare den Cardinal schon gleich nach der Vermählung des Königs mit Anna Bowleyn von seiner Höhe herabstürzen läßt.

Königs Gunst seine ketzerischen Anschauungen bethätigt haben soll. Aus der Geschichte wissen wir, daß Cranmer es war, der die Reformation der englischen Kirche bis zu dem Punkte entwickelt hat, auf dem sie noch heute steht, d. h. zu den sechs Artikeln, die Denjenigen peinlich verfolgten, der sich für die Brotverwandlung, das Cölibat und einige andere Lehrsätze der römischen Kirche erklärte. — Doch von allem diesen ist im Tudor-Drama auch mit keiner Sylbe die Rede. Wie überhaupt die englische Reformation der Entwickelung von Innen heraus entbehrt und sich als ein bloßer Staatsstreich darstellt, so ist die Häresie auch hier nur vom staatlichen Interesse aus behandelt, das Dogma unberührt gelassen. — Cranmer wird demgemäß auch nicht losgesprochen, weil er seine Uebereinstimmung mit den Glaubensartikeln der Kirche nachweist, sondern auf Grund eines königlichen Machtspruchs, der die Versöhnung unter den Strebern, den Creaturen des Despoten, herbeiführt. Gardiner, obwohl Krypto-Katholik, heimlicher Gegner der Kirchenreform[1]) besitzt gerade genug von der Geschmeidigkeit des Parvenu's, um sich trotz seines Fiasco im Staatsrathe zu halten, aus dem er erst später, als sich seine Ränke gegen die lutherisch gesinnte Katharina Parr, des Königs sechste Gemahlin, richteten, ausgestoßen wurde und zwar zu einer Zeit, die außerhalb unseres Tudor-Drama's liegt, während bekanntlich Cranmer seine Betheiligung am Reformationswerke der englischen Kirche unter der nachmaligen Regierung der katholischen Maria mit dem Feuertode bezahlte. —

Ziehen wir hiernach das Facit der vorstehenden Schilderung, so läßt sich leicht herausrechnen, wie wenig zu Gunsten namentlich der höhern Geistlichkeit die Shakespeare'sche Charaktergebung im großen Ganzen sich gestaltet, zumal wenn man die Bedeutsamkeit ins Auge faßt, mit welcher die drei ausgeführtesten und deshalb am schwersten ins Gewicht fallenden Figuren, die der Cardinäle Pandulpho, Harry Beaufort und Wolsey dargestellt sind. Wer jedoch aus diesem Umstande gegen den Dichter eine Anklage wegen unkirchlicher Gesinnung herzuleiten und zu begründen sich berufen fühlen sollte, dem möchte ich das Bekenntniß eines frommen Mannes aus der englischen Geistlichkeit des 17. Jahrhunderts, des Dr. John Sharp, entgegenhalten, der es liebte, darauf hinzuweisen, daß Aristophanes der Lieblingsschriftsteller des heiligen Chrysostomus gewesen sei:

„Die Bibel und William Shakespeare haben mich zum Erzbischof von York gemacht."

---

[1]) Heinrich VIII. Akt V. Sc. I.

Facsimile

nach dem Exemplar

des Ovid

in der

Bodleian Library

zu

Oxford.


This little Booke of Ovid was given to me by W. Hall who sayd it was once Will. Shaksperes
T N
1682

Unus clara æternaq; habetur Salus; in Cælo

QVAE HOC VOLVMINE CONTINENTVR.

Ad Marinum Sannutum Epistola qui apud græcos scripserint μεταμορφώσεις.

Aldo priuilegium concessum ad reip. literariæ utilitatem.

Orthographia dictionum græcarum per ordinem litterarum.

Vita Ouidij ex ipsius operib.

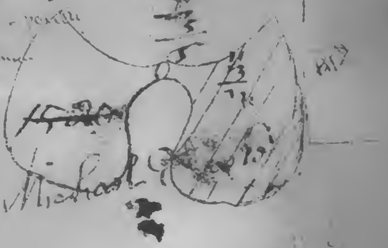
Index fabularum et cæterorum, quæ insunt hoc libro secundum ordinem alphabeti.

OVIDII METAMORPHOSEΩN LIBRI QVINDECIM.

AL DVS

[illegible] ob [illegible]
[illegible] . Ex eo XIVEIP [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] fabul[illegible] [illegible] Philosoph[illegible]
[illegible] fabul[illegible] [illegible]
[illegible]

313



This little Booke of Ovid was given to me
by W. Hall who sayd it was once Will.
Shakespeares

T. N.

1682

Vnus clara aeternaque habetur
Salus; in Cab.

QVAE HOC VOLVMINE CONTINENTVR.

OVIDII METAMORPHOSEΩN LIBRI QVINDECIM.

AL DVS

Quid tamen hoc prodest, si diro facta uolucris
Crimine Nyctimene nostro successit honori?
An, quæ per totam res est notissima Lesbon·
Non audita tibi est· patrium temerasse cubile
Nyctimenen? auis illa quidem· sed conscia culpæ
Conspectum, lucemq; fugit· tenebrisq; pudorem
Cælat· et à cunctis expellitur æthere toto·
Talia dicenti tibi, ait, reuocamina coruus
Sint precor ista malo· nos uanum spernimus omen·
Nec cœptum dimittit iter· dominoq; iacentem
Cum iuuene Aemonio uidisse Coronida narrat·
Laurea delapsa est audito crimine amantis
Et pariter, uultusq; deo, plectrumq;, colorq;
Excidit· utq; animus tumida feruebat ab ira
Arma assueta capit flexumq; à cornibus arcum
Tendit· et illa suo toties cum pectore iuncta
Indeuitato traiecit pectora telo·
Icta dedit gemitum, tractoq; à uulnere ferro
Candida puniceo perfudit membra cruore·
Et dixit· potui pœnas tibi Phœbe dedisse·
Sed peperisse prius· duo nunc moriemur in una·
Hactenus, et pariter uitam cum sanguine fudit,
Corpus inane animæ frigus letale secutum est·
Pœnitet heu sero pœnæ crudelis amantem·
Seq; ꝙ audierit· ꝙ sic exarserit· odit·
Odit auem· per quam crimen, causamq; dolendi
Scire coactus erat· necnon arcumq; manumq;
Odit· cumq; manu temeraria tela, sagittas·
Collapsamq; fouet· seraq; ope uincere fata
Nititur· et medicas exercet inaniter artes·



Shakespeare's Ovid in der Bodleian Library zu Oxford.

Von

F. A. Leo.

(Mit zwei Photolithographien, deren Negativ mit gütiger Genehmigung des Oberbibliothekars der Bodleian Library, Rev. H. O. Coxe, M. A., in Oxford auf meine Veranlassung hergestellt worden ist.[1])

Der Rev.: William Dunn Macray, M. A., hat im Jahre 1868 ein interessantes Buch veröffentlicht, das den Titel führt: *Annals of the Bodleian Library, Oxford, a. D. 1598 — a. D. 1867. With a preliminary notice of the earlier library founded in the XIV. century.* Auf pag. 300 dieses Werkes begegnen wir folgendem Passus, den ich übersetzt wiedergebe:

'A. D. 1865. Anfang Januars wurden in London durch Sotheby und Wilkinson die Vorräthe der Buchhandlung des verstorbenen W. A. Elkins, 41 Lombardstreet, verauctionirt. Bei dieser Gelegenheit war die Bibliothek glücklich genug, etwas zu erwerben, das ein echtes Shakespeare-Autograph zu sein scheint. Das Buch enthält Ovid's Metamorphosen, gedruckt bei Aldus, Venedig, October 1502, 8°; auf dem Titel steht der Namenszug W^{m}. Sh^{r}. in einer Handschrift, die keinerlei Aehnlichkeit mit den Ireland-Fälschungen hat, aber nicht der Unterschrift unähnlich ist, welche unter Shakespeare's Testament steht. Gegenüber dem Titel, auf einem Blatte, welches über die innere Seite des ursprünglichen Einbandes geklebt ist, befindet sich die Notiz (jedenfalls Original-Handschrift aus der Zeit, die dabei erwähnt ist), deren Facsimile zugleich mit dem des Autographs hier

---

[1]) Die Photolithographien sind im Atelier der Hoflithographen Herren Gebrüder Burchard, Brandenburgstraße 44, Berlin S, hergestellt.

beigefügt wird. Daß die Note selbst keine Fälschung sei, wird von Allen zugestanden, die sie geprüft haben; der Band scheint daher zweifellos dem Dichter gehört zu haben. Die einzige Frage ist nur, ob der Name nicht durch Veranlassung des Vorhandenseins der Note gefälscht wurde. Dieser Ansicht, welche von Manchen getheilt wird, läßt sich Folgendes entgegenstellen: Da keine abgekürzte Unterschrift-Form Shakespeare's bekannt ist, so läßt sich kaum vermuthen, daß ein Fälscher für diesen Zweck eine solche erfunden haben sollte; im Gegentheil! er würde sicher die gebräuchliche, bekannte, den vollen Namen enthaltende wiedergegeben haben; was wäre aber andererseits — bei Annahme der Echtheit — natürlicher, als daß der Eigenthümer sich durch überlieferten Familienbericht genau der Thatsache erinnerte, daß das 'Sh^{r}.' auf dem Titelblatte wirklich die Handschrift Shakespeare's sei? Die in der Notiz vorkommenden Namen stehen alle, wie Jeder weiß, in Beziehung zu Shakespeare. Hall war der Name seines Schwiegersohns, des Gatten Susannahs, welcher er sein Haus in Henleystreet hinterließ; und ein gewisser William Hall, ein Handschuhmacher, scheint, entsprechend der Angabe in den Stratford-Records, herausgegeben von Halliwell, in derselben Straße um 1660 ein Haus besessen zu haben. Er war es jedenfalls, der das Buch schenkte. Susanna Hall's Tochter, Elisabeth, war an einen Thomas Nash verheirathet, welcher 1647 starb; doch wenn er gleich keine Nachkommen hinterließ, so können die Anfangsbuchstaben 'T. N.' sich ja auf ein anderes Familienglied des gleichen Namens beziehen. Wenn aber ein Hall erst das Buch besessen, und es dann — höchst wahrscheinlich — einem Nash geschenkt hatte, so sprechen diese beiden Thatsachen sehr für die Echtheit der Shakespearischen Reliquie. In einem Berichte über den Band, in welchem für die Echtheit eingetreten wird (Athenaeum, Jan. 28. 1865, pag. 126), wurde darauf hingewiesen, daß die beiden Bezugnahmen auf Baucis und Philemon, welche in Shakespeare's Stücken vorkommen, einen Beweis für seine Bekanntschaft mit Ovid's Metamorphosen lieferten. Einen noch besseren Beleg für diese Bekanntschaft findet man in den zwei Zeilen aus den Amores (I xv. 35, 36), welche das Motto zu *Venus und Adonis* bilden.

Der Band ist ziemlich schmutzig und man sieht es ihm an, daß er viel gebraucht ist und so könnte er also in jenen Schullehrertagen benutzt worden sein, von denen uns Aubrey erzählt;[1]) vielleicht indessen

---

[1]) Aubrey's Manuscript im Ashmolean Museum in Oxford enthält folgende Worte: '*Though as Ben Johnson said, of him, that he had but little Latine and*

hat ein früherer Eigenthümer ihn so abgenutzt, dessen Notizen in fremder Handschrift sich durch den ganzen Band verbreitet vorfinden. Die Bibliothek verdankte es der im Auctionsraume allgemein verbreiteten Befürchtung, der Namenszug sei gefälscht, daß sie das Buch für den geringen Preis von 9 £ erstand!'

Als ich im Jahre der Grundsteinlegung des Stratforder Shakespeare-Memorials in Oxford war, zeigte Mr. Coxe mir das interessante Buch; mein Aufenthalt indeß war ein zu flüchtiger, als daß ich es gründlicher hätte prüfen können; von jenem Augenblicke an aber stand der Entschluß bei mir fest, die erste günstige Gelegenheit zur Durchforschung des merkwürdigen Bandes zu ergreifen. So interessant es sein mochte, festzustellen, ob das Buch überhaupt Shakespeare gehört habe, so konnte Das für mich doch nicht den Kernpunkt der Frage bilden; ich mußte vor allen Dingen prüfen, ob äußere und innere Spuren vielleicht auf den Beweis hinführen mochten, daß unser Dichter in der That Ovidstudien getrieben habe, daß Zeichen davon uns in dem vorliegenden Exemplare entgegentreten, und ob in diesen Zeichen vielleicht wichtiges Material für einzelne Feststellungen in Bezug auf Shakespeare's Sprache zu finden seien.

Es sei mir gestattet, den Leser auf denselben Weg der Beobachtung und Untersuchung zu führen, den ich an Ort und Stelle einschlagen mußte, denn wir werden so am Besten zu gleicher Zeit das Interessante und das Wichtige erledigen.

Um ebenso mühselige wie unfruchtbare Beschreibungen zu umgehen, habe ich das Titelblatt, die demselben gegenüberstehende innere Seite des Vorderdeckels, so wie ein Blatt des Textes in natürlicher Größe photolithographiren lassen, und füge die Facsimilia dieser kleinen Untersuchung bei.

Auf dem Titelblatte tritt uns als wichtig und beobachtungswerth in erster Reihe der Namenszug Shakespeare's zwischen den Worten

OVIDII METAMORPHOSEΩN
LIBRI QVINDECIM.

und dem Druckerzeichen der Aldiner, dem Anker, entgegen; auch zwischen den Buchstaben des Wortes *QVINDECIM* sehen wir einzelne Tintenspuren, welche uns durch gleiche Färbung fast zu jenem Namenszuge zu gehören scheinen. Die Frage nach der Authenticität derselben wird uns natürlich zuletzt beschäftigen. Links vom Anker und von den Shakespeare-Initialen finden wir die Spuren eines viel späteren *W*, das in irgend welcher officiellen oder officiösen Beziehung zu jenem unmöglich stehen kann. — Der Handschrift, welche oben über dem Titel die Worte

---

lesse Greek. He understood Latine pretty well: for he had been in his yonger yeares a Schoolmaster in the Countrey.

„*Virtus clara aeternaque habetur salus in coelo*“ geschrieben hat, begegnen wir später unter den Marginalien im Werke. Mit dem Druckzeichen rechts vom Anker haben wir natürlich nichts zu thun: es ist der Stempel der Bodleian Library. Hiermit wäre die vorläufige Untersuchung des Titelblattes erledigt; complicirter ist die Innenseite des vorderen Deckels: wie wir später im Texte selbst verschiedene Handschriften finden werden, so treffen wir einige von ihnen schon hier auf dem Deckel. Er ist von außen mit gepreßtem Schweinsleder bezogen und zeigt noch die Spuren früherer Beschläge, durch deren Abreißen auch die innere Seite Verletzungen erhalten hat. Diese ist mehrfach überklebt, und unter der an den Rändern zerrissenen Oberfläche blicken einzelne Streifen früherer Druckschrift hervor, die vom Buchbinder jedenfalls als Maculatur benutzt wurde.

Wenn die untere Hälfte des nunmehr näher zu prüfenden Blattes für unsere Untersuchung wichtiger ist, so bietet doch auch die obere einiges Interesse, da sie von der gewissenhaften Art des Arbeitens Zeugniß ablegt, mit welcher die verschiedenen Handschriftenträger an die Durchforschung des Ovid gegangen sind. Die erste Handschrift bringt uns, wie ich der Mittheilung eines gelehrten Freundes verdanke, sechs Zeilen aus dem Werke des römischen Grammatikers Sextus Pompejus Festus (der einen Auszug aus dem großen Sammelwerke des Verrius Flaccus ‘*de verborum significatu*’ herstellte, und später selbst wieder von Paulus Diaconus umgearbeitet wurde), welche folgendermaaßen lauten:

. . . . hesiodus confusam quandam ab initio unit.
hiantem patentemque in profundum. Ex eo χινειν
greci et nos hiare dicimus. Unde Janus detracta aspirat.
nominatur eo quod fuerit omnium primus cui primo suppli
cabant velut parenti et a quo rerum omnium factum putabant
initium. Festus pompeius.

Diese Form ist vermuthlich irgend einer der verschiedenen Handschriften entnommen, welche von der Bearbeitung des Paulus D. existiren; in der von Otfried Müller im Jahre 1839 (2. Ausgb. 1880) veranstalteten Ausgabe lautet der Text folgendermaaßen:

Chaos appellat Hesiodus confusam quandam ab initio unitatem, hiantem patentemque in profundum. Ex eo et χάσκειν Graeci, et nos hiare dicimus. Unde Janus detracta aspiratione nominatur ideo, quod fuerit omnium primus; cui primo supplicabant veluti parenti, et a quo rerum omnium factum putabant initium.

Diese Worte sollen natürlich als Erklärung für Zeile 6 und 7 des ersten Buches der Metamorphosen dienen:

Unus erat toto naturae vultus in orbe,
Quem dixere Chaos . . .

Unter dem Festus'schen Citat finden wir von anderen Handschriften, welche auch im Texte wieder erscheinen, Folgendes:

De . . . . . fabulam vide apud Philostratum in re

Und ferner:

. . . rtus amantium vide fabulam de
. . . be & Daphnide . . . .

Auf der unteren Hälfte dieses Blattes finden wir folgende Worte:

This little Booke of Ovid was given to me
by W. Hall who said it was once Will
Shakspares.

T N
1682

Etwa zwei Centimeter über dieser Schrift zeigen sich die Spuren einer kindischen Zeichnung: die Contour eines Kopfes, Augen, Nase und Mund, und einen Theil des Oberkörpers, der fast wie ein Chemiset oder wie ein Pfarrerkragen aussieht, und zum Theil durch Querlinien schraffirt ist.[1]) Durch diese Linien zieht sich wiederum Geschriebnes, das aber leider an einer Stelle durch spätere zerstörende Einflüsse unleserlich geworden ist. Wir entziffern noch:

Michael T vid

Das auf den Vornamen *Michael* Folgende rührt augenscheinlich von derselben Hand her, welche die obige Erklärung geschrieben hat, ganz besonders trägt das *T* durchaus den gleichen Charakter, wie wir ihn beim ersten Buchstaben des Satzes und der Unterschrift finden. Danach könnte also der Träger des Namens *T N* oben in spielender Schreibelust noch einmal vermerkt haben: *T's Ovid* — den Raum zwischen *T* und *v* füllt ein Fleck aus der das daselbst Stehende unentzifferbar macht —, wenn uns der davorstehende Name *Michael* nicht etwas in Verlegenheit setzte: während die erste Silbe in fast moderner, schlanker Form geschrieben ist, erscheinen die drei letzten Buchstaben wiederum ganz im Charakter des darauf folgenden *T* und der untenstehenden Erklärung,

---

[1]) Ein in heraldischen Dingen sehr unterrichteter Freund macht mich darauf aufmerksam, daß, was ich für einen Theil des Oberkörpers oder für ein Chemiset hielt, vielmehr durch zwei sich gegenüberstehende Wappenschilder gebildet werde, deren rechtes sogar schraffirt sei. Nach genauer Prüfung habe ich ihm durchaus beizustimmen, doch werden wir durch diese neue Form kaum irgend welche Aufklärung für unsere Frage gewinnen.

und stellen die Frage an uns, ob hier das *T* etwa den Vatersnamen eines andern Besitzers mit dem Vornamen *Michael* vertreten solle, oder aber, ob die beiden *Ts* identisch als Vornamen seien, während später irgend ein *Michael* in zufälliger Aehnlichkeit der Form seinen Namen neben jenes *T* gesetzt habe. — Wie immer Frage und Antwort hier lauten mögen — für das uns Wichtige, für die Zusammengehörigkeit des vorliegenden Buches mit Shakespeare, sind sie von keiner Bedeutung, und dürfen deshalb hier unerledigt bleiben. Ebenso bedarf es keiner weiteren Prüfung einiger anderen Zeichen, wie einzelner Wörter (z. B. *qvinto* etc.) und Zahlen, die theils älteren, theils jüngeren Datums sind; sie können keine uns wichtige Aufklärung schaffen.

Wir begegnen sechs verschiedenen Handschriften in dem Buche, und zwar ist der in einer von ihnen sich legitimirende, wahrscheinlich letzte Besitzer des Buches (soweit es sich um diejenigen handelt, welche sich handschriftlich verewigt haben) ein Deutscher aus dem Ende des 17. oder Anfang des 18. Jahrhunderts. Neben einer Zeile in der Cadmus-Erzählung:

Fecerat exiguas jam sol altissimus umbras

stehen die Worte in deutschen Lettern: **Wan es mittag iß**; an anderen Stellen finden wir: **begräbnuß**; dann wieder: **der hals ist mir vor Zorn auffgelaufen**, u. s. f. Ein andrer Epigraphiker drängt seine lateinischen Erklärungen mit kräftiger Handschrift bald zwischen die Zeilen, bald neben dieselben, in schwarzer und rother Dinte, oder unterstreicht den Text. Wir finden eine Probe seiner Schrift auf der Textseite unseres Facsimiles neben der zweiten und dritten Zeile von oben, und sie will uns sehr an die Schreibweise auf dem Titelblatte erinnern. — In der *Vita Ovidii*, wo auch obiges **begräbnuß** steht, finden wir Spuren einer andern und zwar neuern Handschrift, z. B. „*F. M.*“, worunter ein Wort steht, das leicht für „*Paris*“ gelesen werden kann, und auf dem andern Rande derselben Seite ein gleiches „*M.*“ Derselben Handschrift (welche ein wenig an das oben erwähnte Aubrey'sche Manuscript erinnert), begegnen wir auch wiederholt im Texte, z. B. neben der letzten Zeile unsres Text-Facsimiles, und an anderen Stellen. Irgend Jemand hat sich in der verschlungnen Namenschiffre J. G. E. B., ein Andrer mit vielen lustigen, zum Theil sogar nicht talentlosen Zeichnungen, welche den Text illustriren, verewigt; eine von ihnen finden wir auch in unserm Facsimile, von der wir später sprechen werden. Einen sehr wichtigen und populären Factor im gesellschaftlichen Leben der Periode unsres Zeichners scheint der Galgen gespielt zu haben, denn wir finden ihn in einfacher und doppelter Gestalt, mit menschlicher Decoration und frei von derselben, nicht weniger als sieben mal im gan-

zen Buche vertreten. — Unter den Eigenthümern oder Durchforschern unsres Bandes scheint auch ein Mediciner gewesen zu sein, denn an einer Stelle sind die Worte *immedicabile cancer* unterstrichen, und am Rande steht dann

carcinoma
χαρκινώμα;

an andrer Stelle wieder die Worte *tantum medicamina possunt.* Auch finden sich einige Worte, resp. Zeilen hier mit rother, dort mit lichtgrüner Farbe stark und energisch unterzogen, und zwar hat der Pinsel da sein Werk gethan, wie wir an grünen Flecken erkennen, deren Ursache er jedenfalls war, als er, voll von Farbe, durch ungeschickte Hand auf das Blatt geworfen wurde. Ein grün unterstrichner Vers hat mir doch zu denken gegeben:

L. II v. 846, 847. *Non bene conueniunt nec in una sede morantur*
Maiestas et amor.

Die Worte erinnerten mich in ihrem Gedankengange an des Laertes Rede:

I, III, 14 ff. . . . . *Perhaps he loves you now,*
And now no soil nor cautel doth besmirch
The virtue of his will: but you must fear,
His greatness weigh'd, his will is not his own;
For he himself is subject to his birth:
He may not, as unvalued persons do,
Carve for himself, for on his choice depends
The safety and health of this whole state,
And therefore must his choice be circumscribed
Unto the voice and yielding of that body
Whereof he is the head. Then if he says he loves you
It fits your wisdom so far to believe it
As he in his particular act and place
May give his saying deed; which is no further
Than the main voice of Denmark goes withal.

Die Hauptarbeit der verschiedenen Exploratoren unsres Bandes concentrirt sich auf die sechs ersten Bücher der Metamorphosen; später erscheinen die Marginalien weniger regelmäßig, verschwinden auch wohl ganz, um dann hie und da für kurze Zeit sporadisch wieder aufzutreten. Die fleißigste Arbeit hat die Hand ausgeführt, der wir auf der im Facsimile ausgeführten Seite 47 begegnen, aber sie hört schon im 5. Buche auf; man möchte dieser ängstlich microscopischen Schrift gegenüber, die überall unfehlbar klar und gleichmäßig correct auftritt, fast die Furcht aussprechen, das Augenlicht habe seinen Dienst versagt. — Ich erwähnte oben der Zeichnung auf pg. 47; ihre nähere Prüfung wird kein für unsere Zwecke wichtiges Resultat, aber immer etwas Anregendes bieten: das

Gesicht ein karrikirter Kopf in der Shakespeare-Tracht, darüber eine später dicht durchstrichne Schriftspur, aus der man aber noch eine Andeutung an ein *W*, vielleicht an ein *p* durchschimmern sieht, und daneben ein deutliches *WS* jüngeren Datums. Liegt hier nicht ganz hübsches Material für Forscher vor, denen Thätigkeit auf diesem Gebiete Beruf ist?

Für uns aber handelt es sich, nach ziemlich gewissenhafter Beschreibung des Bandes, nur um zwei Fragen:

1. Gehörte dies Buch Shakespeare, und hat er das durch seinen eigenhändigen Namenszug documentirt?

2. Hat er es für seine dramatischen Zwecke benutzt?

Ich möchte zuerst an die Erledigung der zweiten Frage gehen, weil sie eine kürzere und definitivere Antwort zuläßt, und weil, wenn sie verneint werden kann, die erste Frage nur noch antiquarisches Interesse bietet.

Nun denn, was obige zweite Frage betrifft, so finden sich unter den vielen handschriftlichen Notizen in unserm Bande, solche ja auch an einigen von den Stellen, bei welchen auf eine Bekanntschaft Shakespeare's mit Ovid hingewiesen oder geschlossen wird; aber keine von ihnen ist besonders ausgezeichnet oder hervorgehoben; bei keiner von ihnen tritt eine andere Handschrift auf, als eine der von uns bereits untersuchten, und keine von diesen gemahnt uns an Shakespeare! Wir dürfen also folgendes Votum abgeben: Für seine dramatischen Zwecke hat einen augenscheinlichen Gebrauch von diesem Exemplare der Aldinischen Metamorphosen Shakespeare zweifellos nicht gemacht, wenn nicht eine lebendige Phantasie nach irgend einem Zusammenhange zwischen den schon erwähnten grün unterstrichenen Zeilen aus dem 2. Buche, und den Worten des Laertes suchen will.

Die erste der oben gestellten Fragen wird gleich jenen Seelen, die der Sage nach nie zur Ruhe kommen, immer im Zuge der wilden Jagd des Unerledigten dahintreiben; wenn aber in der That die Erklärung *T. N's* — wie Mr. Macray sagt — von Allen, die sie geprüft haben, als echt erkannt wird, so ist das Wichtigste der Frage eigentlich bejahend erledigt, und der Zweifel an der Echtheit des W^m^. Sh^r^. wird zweifellustigen Gemüthern selbst dann kaum zu nehmen sein, wenn man ein Duplicat des abgekürzten Autographs nachweisen könnte. Einen Beleg für Shakespeare's Liebe an guten Büchern finden wir in M. Skeat's Mittheilung (Skeat's Plutarch, preface XII), daß er im Besitz der Plutarch-Ausgabe von 1612 gewesen sei, und da die Anhänger der Shakespearischen Unwissenheits-Theorie hoffentlich immer mehr und mehr zu den Raritäten zählen, dürfen wir wohl voraussetzen — und es würde Das

unser Bild des Dichters vervollständigen —, daß er sich in behaglichen Stunden an seiner schönen Ausgabe des Ovid ergötzt, und ihr Eindrücke entnommen habe, die wir zwar nicht durch Marginalien nachweisen, aber aus seinen Dichtungen herausfühlen können.

Die Echtheit der *T. N.* Erklärung hat meines Erachtens übrigens einen sehr starken Advocaten in der unter den Initialen stehenden Jahreszahl 1682; es ist dies grade die Zeit zwischen dem Erscheinen der dritten und vierten Folio-Ausgabe, also die Zeit der Neuerweckung Shakespeare's in England, und da mochte es wohl für ein poetisches Gemüth der Erwähnung werth sein

that it was once Will Shakspares.

Und so wollen denn auch wir, bis ein Handschriftenkenner seine traurige Pflicht erfüllt hat, uns unwiderleglich vom Gegentheil zu überzeugen, freudig der Bodleian Library Glück zu ihrem werthvollen Besitze einer echten Shakespeare-Unterschrift wünschen, und ich persönlich will diesem Glückwunsche noch den Dank für die unbegrenzte Liebenswürdigkeit folgen lassen, mit der mir ihre literarischen Schätze zur Verfügung gestellt wurden.

Die neuesten Publicationen der 'New Shakspere Society'.

Von

Nicolaus Delius.

Unsere englische Collegin hat dem im vorigen Jahresberichte besprochenen Bande ihrer Transactions 1877—79 einen zweiten Band unter gleichem Titel und Datum folgen lassen, der sich vor dem vorhergehenden durch einen mannigfachen Inhalt auszeichnet. Die Fülle des dargebotenen Stoffes erlaubt nur das Interessanteste hier hervorzuheben. In der Sitzung der Gesellschaft, am 9. Mai 1879, las Mr. T. Tyler eine Abhandlung vor: 'Ueber Shakespeare's Aussöhnung mit der Welt, wie sie sich zeigt in den Dramen der vierten und letzten Periode'. Der Vortragende statuirt einen Contrast der Dramen dieser Periode mit dem *deep gloom* derjenigen der dritten Periode, der 'großen tragischen' und erklärt diese angebliche Wandlung in der Weltanschauung und Gemüthsverfassung des Dichters, aus dem erfolgten Wechsel seiner Lebensumstände und aus seinem Studium der Werke Bacon's. Solche Spuren dieser Lectüre sucht er dann in einzelnen Dramen, in Pericles, Tempest und Winter's Tale nachzuweisen. Mit Hilfe eines Passus aus Bacon's Advancement of Learning giebt Mr. Tyler dann eine weithergeholte Deutung einer Stelle im Tempest, die längst ihre viel einfachere richtige Erklärung gefunden hat. Es heißt da von der Hexe Sycorax (A. 1, Sc. 2)

For one thing she did
They would not take her life,

d. h. man wollte sie in Algier nicht umbringen, weil sie sich dort hatte schwängern lassen. Tyler citirt dazu sonderbar einen Ausspruch Bacon's, dass die Ausübung der Hexenkunst zwar verdammlich, die Betrachtung derselben jedoch manchmal lehrreich sei.

Mr. Daniel erörtert nach einer Mittheilung des Professors Hagena einen Punkt der Eingangsscene zu K. Henry IV. Second Part, wo der deutsche Kritiker eine bisher übersehene Personenverwechselung von Seiten des Dichters nachgewiesen hat.

Miß Phipson verbreitet sich, von K. Henry VI. und gleichzeitigen Dramen ausgehend, über naturgeschichtliche Bilder und Anspielungen in den späteren Dramen Shakespeare's und giebt ein mit Zahlen belegtes Verzeichniss aller Objecte des Thierreichs, so weit es in seinen Werken repräsentirt ist. — Im Anschluß daran folgt eine Abhandlung ähnlichen Inhalts von dem Rev. Kirkman in Bezug auf die in King Lear vorkommenden Thiernamen und deren specificirte Erwähnung in dem Munde der verschiedenen Personen des Dramas, je nach ihrer Charakteristik.

Eine animirte Polemik entspinnt sich sodann zwischen Dr. Ingleby, Mr. Malleson und Mr. Furnivall über die Frage, wo denn im Hamlet die 12—16 Zeilen zu finden oder nicht zu finden sein mögen, welche der Dänenprinz möglicher Weise in das Schauspiel von der Ermordung des Gonzago einschieben wollte?

Mr. Furnivall liefert aus zeitgenössischen Schriftstellern interessante Auszüge als Beiträge zur Kenntniß der Shakespearischen Astronomie und zur Erklärung darauf bezüglicher Stellen in den Werken des Dichters.

Prof. Wilson setzt die in den früheren Transactions von ihm und Andern hinlänglich erörterte Frage der Zeitanalyse in Form eines Dialogs fort.

Eine höchst dankenswerthe Zugabe bilden auch zu diesem Bande der Transactions die unter dem Namen Scraps den einzelnen Abtheilungen angefügten Glossare ungewöhnlicher Wörter in Shakespeare's Drama mit Belegen derselben aus andern gleichzeitigen Schriftstellern.

Für deutsche Leser, insbesondere für Mitglieder unserer Gesellschaft interessant ist der Bericht, den Mr. Matthew über den Inhalt unserer Jahrbücher (XI—XIV) in eingehender, auch das Einzelne notirenden Weise giebt. Da des Verfassers ausgesprochene Absicht ist zu referiren und nicht zu kritisiren, so fällt auch für uns jeder Anlaß fort zu etwaiger Antikritik, da wo er ausnahmsweise einmal den Referenten mit dem Kritiker vertauscht hat.

Die zweite Publication gehört der als Shakespeare's England bezeichneten sechsten Serie an und enthält ein Werk, das schon 1869 für die '*Early English Text Society*' herausgegeben war, das aber vermöge seines auch zu Shakespeare's Erläuterung wichtigen Inhalts wohl einen abermaligen Neudruck auch für diese Gesellschaft rechtfertigte. Es bringt unter dem gemeinsamen Titel '*The Rogues and Vagabonds in Shak-*

spere's Youth', der von den Herausgebern Viles und Furnivall herrührt, drei dieses Thema behandelnde Pamphlete, von verschiedenen sachverständigen Verfassern in der Jugendzeit unseres Dichters geschrieben. Das interessanteste dieser Pamphlete ist Harman's Caveat, als klassischer Zeuge schon früher theils citirt und ausgezogen in anderen Schriften, theils plagiirt von beliebten Vielschreibern der Shakespeare'schen Zeit, u. A. von dem bekannten Thomas Dekker, wie Furnivall in seiner lehrreichen Einleitung nachgewiesen hat. Es ist eine förmliche Naturgeschichte des Vagabunden- und Spitzbubenthums der Zeit, mit genauer Angabe der Klassenunterschiede, in die es zerfiel, der speciellen Charakteristik jeder einzelnen Branche und — was das Frappanteste ist — mit einem alphabetischen Namensverzeichnisse aller anrüchigen Individuen, die damals im Lande, wie es scheint, ziemlich öffentlich und ungenirt, ihr Wesen oder Unwesen trieben. Auch ein Glossar ihres üblichen Jargons ist von dem ehrenwerthen Harman mit dem Namen 'Peddelars Frenche' zusammengestellt und beigefügt. Die dritte Publication der New Shakspere Society schließt mit der Ausgabe des King Henry V. — ***The Edition of 1623, newly Revised and Corrected with Notes and an Introduction by W. G. Stone*** — die Reihe der vorherigen, von der Gesellschaft herausgegebenen Editionen dieses Dramas ab. Zuerst erschien die verstümmelte Quartausgabe, dann der Foliotext, endlich die beiden Paralleltexte einander gegenübergestellt. Da selbstverständlich alle diese drei Ausgaben genau den Druck der Originale wiederzugeben hatten, also der Foliotext bereits zweimal in seiner eigenthümlichen Orthographie abgedruckt ist, hätte vielleicht ein dritter Abdruck in dieser corrigirten und revidirten Edition erspart und die den Lesern geläufigere gewöhnliche Rechtschreibung eingeführt werden können. — Das unbeschränkteste Lob aber gebührt dem Herausgeber für den ausführlichen, jeden einzelnen Punkt erläuternden Commentar, sowie der nach allen Seiten hin orientirenden Einleitung, mit denen er diesen abschließenden Band ausgestattet hat.

Literarische Uebersicht.

Blackie's comprehensive School Series. The Shakespeare Reader, being Extracts from the Plays of Shakespeare with introductory Paragraphs and Notes, grammatical, historical and explanatory. By C. H. Wykes. (Blakie & Son.)

Hunter, Rev. John. M. A., Annotated Shakespeare. With explanatory and illustrative notes, selected criticisms on the play, etc. 35 Hefte. Neue Ausgabe. Longman, Green & Co.

Shakespeare's Tempest } edited by J. M. D. Meiklejohn, M. A., with notes,
" Macbeth } examination papers and plan of preparation. W. & R. Chambers, London & Edinburgh.

Drei Ausgaben, hauptsächlich für den Schüler-Gebrauch. Die letzte enthält recht gute sprachliche Noten. —

Blackie's Sammlung ist etwas bedenklich. Mr. Wykes ist sehr gewaltsam *in usum Delphini* vorgegangen, und führt uns einen Gentleman vor, den wir nicht als Shakespeare erkennen, und der wahrscheinlich auch nicht von Shakespeare als sein Alter ego anerkannt werden würde. Es gehört wirklich eine gute Portion Kühnheit oder — Naivetät dazu, um so mit einem Shakespeare umzuspringen!

Shakspere in old spelling, by F. J. Furnivall. Diese Ausgabe in der Schreibweise der ersten Drucke wird unter materieller Mithilfe der New Shakspere-Society in 8 Bänden zum Preise von 4 bis 5 Mark per Band, bei George Bell, London und Cambridge erscheinen.

The first Quarto Edition of Hamlet, 1603: Two Essays to which the Harness-Prize was awarded 1880. By C. H. Herford, B. A. and W. H. Widgery, London 1880.

Wieder eine Behandlung der alten Frage vom Werthe der beiden Quartos, und von dem früheren Hamlet. Beantwortet wird die Frage ebenso wenig erschöpfend wie dies bisher der Fall war.

Denton J. Snider, System of Shakespeare's Dramas. 2 vols. St. Louis 1880. (London, Trübner & Co.)

Ein freundliches Bild der persönlichen Beziehung zwischen Shakespeare und dem Autor — ein neuer Beitrag zu den vielen subjectiven Behandlungen der Frage:

'Was hat der Dichter sich dabei gedacht? Was hat er damit sagen wollen?' Jedermann hat das Recht, seine Meinung darüber auszusprechen, Jedermann das Recht, die gedruckte Meinungsäusserung des Andern zu lesen, aber nothwendig ist im vorliegenden Falle Beides nicht.

Halliwell-Phillipps, J. O. — Memoranda on the Tragedy of Hamlet. London 1879.

Die Zeitperiode drückt allen Leistungen und Lebensäusserungen ihren Stempel auf. Die romantische Periode bringt ideale, die materielle bringt realistische Philosophen zu Tage — sie sind die getreuen Dollmetscher des Zeitgeistes, in dessen Nachtrab sie lärmmachend einhereilen. Was Wunder, daß die ästhetische Kritik es nicht anders treibt?! Früher konnte sie in Hamlet die Seele erkennen, die unter der ihr aufgebürdeten Last zusammenbricht, den philosophischen Traumer, dem sein Gedankenspiel Thatsache ist, während die Bedeutung der Thatsache vor den Sinnen zerflattert. Und heute? Dem Realismus, der zur Fratze wird wenn er der Poesie huldigen will, ist Hamlet der thatkräftige Held, der aber an der übermächtigen Gewalt des Schicksals seine Kraft vergeudet, und untergeht. — Wie arm, wie grenzenlos arm an dichterischem Verstehen sind Diejenigen, welche das traurige Verdienst haben, diese Theorie — nicht populär gemacht zu haben, denn glücklicher Weise ist sie das noch nicht; es gehört doch eine geraume Zeit dazu, ehe der gesunde Sinn eines ganzen Volkes und ganzer Völker depravirt wird — aber aufgestellt zu haben. Sie brauchen einen Zeugen, der es auf seinen Diensteid nehmen kann, daß Claudius den Mord begangen habe; einen Schutzmann z. B., der zufällig am Garten vorüberging, und durch eine schadhafte Stelle in der Mauer sah, wie Claudius dem schlafenden Könige Hamlet das Gift in's Ohr goß. Das wäre so etwas für die Herren! Ein Konigreich für solchen Schutzmann. Dann hätten Sie einmal sehen sollen, wie lustig unser Hamlet an's „Rächen" gegangen, und wie die in ihm steckende latente Energie explodirt wäre! — Diese Richtung widerlegen? O nein! Wenn das der Hamlet selbst nicht vermochte, wo jeder Satz fast ein Veto gegen solche Auffassung hinausschreit, wenn nicht die Inhaltlosigkeit ihrer Argumente und die absolute Beleglosigkeit derselben sie zur Umkehr drängte, wer sollte sie überzeugen? Und es ist auch nicht nöthig. Derartige Anschauungen sind Krankheitssymptome der Zeit, Krampfanfälle und Producte innerer Störungen. Der Patient aber hat einen gesunden Körper, schüttelt die Krankheit von sich ab, und lacht die Freunde aus, die um ihn in Sorge waren.

Wenn diejenige Generation vom Schauplatze verschwunden sein wird, welche sich zu Aposteln solcher Auffassung machen liess, weil sie ihr in anziehender Form vom Catheder entgegentrat, dann verschwindet mit der Generation auch die Auslegung, und Shakespeare und Hamlet kommen wieder zu ihrem Rechte. Da beide unsterblich sind, können sie es aushalten, ein kurzes Decennium lang von einem kleinen Kreise verkannt zu werden. An ein ernstes Widerlegen wird man zu gehen haben, wenn die Krankheit weiter frißt, und den gesunden Sinn des Volkes gefährdet, früher nicht!

Beklagenswerth aber ist es, wenn ein alter, tüchtiger und bewährter Kämpe im Kreise des Shakespearethums, sich von dieser modernen Deutung verlocken läßt. Aber er giebt uns selbst die Erklärung dafür im Vorworte: '*Let me add that the more I read of the tragedy of Hamlet, the less I really understand it as a whole* . .' Der Rahmen, in den er sein Bild faßt, ist characteristisch genug; im Anfang (pag. 13) lesen wir:

> '*The present favourite idea is that in Hamlet the great dramatist intended to delineate an irresolute mind oppressed by the weight of a mission which it is unable to accomplish. This is the opinion of Goethe, following, if I have noted rightly, an English writer in the Mirror of 1780. A careful examination of the tragedy will hardly sustain this hypothesis.*'

Und das Postscript sagt:

> '*The preceding memoranda were in type before I noticed that one or two of my views had been anticipated by Ritson in the year 1783, in remarks*

that have lately been followed and amplified by two German writers, Klein and Werder.'

Also von Goethe auf Werder! Man möchte mit Hamlet ausrufen:

Look here, upon this picture and on this!

Aber der Autor zeigt uns ja den Seelenkampf, den er durchmachen mußte, bevor er den neuen Weg einschlug: *the more I read of the tragedy, the less I really understand it!*

Daß er aber diesen Weg einschlug, erscheint um so merkwürdiger, wenn man folgende Worte liest, die das vollste Verständniß dafür athmen, welches die richtige Bahn, und welches die zu vermeidende sei: '. . . *but the reason of the general failure in Hamlet criticism is no doubt chiefly to be traced to the want of ability to enter fully into the inspiration of the poets genius. It may, however, be safely asserted that the simpler explanations are, and the less they are biased by the subtleties of the philosophical critics, the more likely they are to be in unison with the intentions of the author.*" So klares Verständniß für das Richtige und Falsche, und dennoch Goethe aufgeben und Werder wählen?! Eine wunderbare Verirrung unseres Autors.

Für ihn gilt das Wort:

Wer den Dichter will verstehn
Muß in Dichter's Laude gehn!

Das Land des Dichters aber ist hier sein Geist, sein Herz! Nicht in angekränkelten und marklosen Auslegungen geistreichen Pygmaeenthumes — nein! in der Werkstatt des Dichters selbst suche man den Quell des Verständnisses; und mit reinem Kindersinne trete man an ihn heran, und lasse ihn sprechen, ihn allein; seine Worte sollen erklären, und nicht die hohlen Pathosklänge von scharfsinnigen Aesthetikern, denen Goethe die unsterbliche Signatur als Laufpaß mitgegeben hat:

Im Auslegen seyd frisch und munter!
Legt ihr's nicht aus, so legt was unter.

Wir wollen dem verehrten Manne, unserm Ehrenmitgliede, ihm, der so hohe Verdienste um die Shakespeareforschung hat, wünschen, daß ihm — als bester Dank für seine hervorragenden Leistungen — das naive Verständniß Hamlets sich offenbare, damit er sich von der Afterweisheit modernen, gekünstelten Scharfsinns befreien könne. Er wird dann vielleicht zur Erkenntniß kommen, daß Hamlets Aufgabe eine andre war, als die er in den Worten ansdrückt (pg. 9):

'The problem to be solved by Hamlet was to revenge the murder without leaving a tainted name'.

An welcher Stelle im Hamlet ist denn das ausgesprochen oder auch nur angedeutet? Und wer hat ein Recht dazu, dem Dichter Motive unterzulegen, die nirgends zu Tage treten — ja noch mehr! durch solche künstlich hineingeschobenen Motive die eigentliche Basis des Ganzen zu erschüttern?

Wenige Zeilen später schon sagt dann auch unser Autor: *Take note of Hamlets desire to respect his perfect conscience* . . also nicht der Name ist es, sondern das Gewissen, und mit dem würde der thatkräftige Hamlet sich voll berechtigt abgefunden haben.

Das ganze Schwanken und Phrasenthum Hamlets, das ganze Haschen nach Entschuldigungen für sein Nichthandeln, dies ewig tändelnde Spiel mit Worten und Witzen, wird von der kritischen Richtung, die wir hier vor uns sehen, als Beleg für des Helden staatsmännische Weisheit und selbstverleugnende Unterordnung unter den Zwang der Nothwendigkeit hingestellt. *'So far from Hamlet being inactive, although the active principle in his character is strongly influenced by the meditative, he is really a man of singular determination, and excepting in occasional paroxysms, one of powerful selfcontrol. (pag 14.)' . . . 'Much of the difficulty in the interpretation of the tragedy arises from the oversight of accepting his soliloquies as continuous illustrations of his character instead of being, as they mostly are, transient emanations of his subtle irritability.'* Gegen solche Art der Beweisführung ist die einzige Waffe, wie oben schon bemerkt wurde, Hamlet selbst. Die Energie und Rächerlust, die ihn für einen Augenblick, nachdem er des Geistes Bericht vernommen, wahrhaft erfüllen, schwächen sich schon bei den Worten zur geistreichen Phrase ab: ,*My tables, meet it is I set it down,* um bis zum Schlusse der Scene in blödes

Scherzspiel mit Worten zu verlaufen. Wer dann den Schluß des 2. Aktes, nach dem Abgange der Schauspieler: '*O what a rogue and peasant slave am I!*' lesen und noch behaupten kann, Hamlet sei eine energische Natur, hat allerdings nur die eine Entschuldigung, die auszusprechen Halliwell allein ehrlich genug ist: '*the more I read of the tragedy, the less I really understand it!*' Und dann der Monolog, in dem er selbst erklärt, daß er das '*to take arms against a sea of troubles, and by opposing end them*' so verstehe, daß der Kampf und Widerstand gegen das Schwere was das Leben bietet, nur im feigen Selbstmord zu suchen sei; aber auch hierzu gehört mehr Energie, als er besitzt, denn er fürchtet 'die Träume!' '*there is the respect that makes calamity of so long life.*' — Ein großes Argument für die Verfechter der Heldentheorie liegt in Hamlet's Worten am Schluß des 2. Actes: '*The spirit that I have seen may be the devil; and the devil hath power to assume a pleasing shape. . .*' Es könnte ein böser Geist sein! Es scheint fast, als ob Shakespeare diesen Einwand geahnt hätte, denn er stellt ihm ein Wort im Munde des Geistes entgegen, das ihn durchaus haltlos macht:

But, howsoever thou pursuest this act,
Taint not thy mind, nor let thy soul contrive
Against thy mother aught; leave her to heaven,
And to those thorns that in her bosom lodge,
To prick and sting her.

Die Erklärer und Hamlet haben einige Aehnlichkeit mit einander: Beide leitet der böse Wille, den Geist falsch zu verstehen: Hamlet aus Mangel an moralischem Muthe, an straffer Energie, die Erklärer aus Lust am künstlichen und überspannten Geistreichsein! — Der Geist hätte, wenn er ein Teufel war, auch das Weib in den Kreis seines Fluches ziehen können ohne Hamlets Verdacht zu verdienen, — daß er es nicht thut, daß er sogar sie schützt, zeigt, daß seine Heimath der Himmel ist, und kann nur von den alten und modernen Hamlets mißverstanden werden!

Und endlich Hamlets Worte im Zimmer des Königs:

Now might I do it pat, now he is praying;
And now I'll do't; and so he goes to heaven;
And so am I revenged. That would be scann'd:
A villain kills my father, and for that,
I, his sole son, do this same villain send
To heaven.
Oh, this is hire and salary, not revenge

und weiter, bis zum Schlusse des Monologs.

Warum spricht er da nicht von '*my tainted name*' oder '*my conscience*'? Wie leicht wäre es ihm da, von dem mangelnden Zeugnisse zu sprechen, dessen er zu seiner Rechtfertigung bedurfte? Nein! Er ist voll Haß, und Rach- und Mordlust, aber etwas Andres fehlt ihm, und wenn die Herren das nicht aus der Zeichnung des ganzen Charakters herauslesen können, so mögen sie die Lady Macbeth fragen; die hat das passende Wort für ihn, und würde es ihm entgegenschleudern, wie sie ihren Gatten nicht damit verschont:

Art thou afeard
To be the same in thine own act and valour
As thou art in desire? Wouldst thou have that
Which thou esteem'st the ornament of life,
And live a coward in thine own esteem,
Letting 'I dare not' wait upon 'I would',
Like the poor cat i' the adage?

Doch genug! Die Verfechter der Theorie wollen nicht aufgeklärt werden, das größere Publicum bedarf dessen glücklicher Weise nicht und so sollte hier nur, einem hervorragenden und verehrten Namen gegenüber, das Bedauern ausgesprochen werden, daß er sich in einen Kreis hat hinabziehen lassen, den er sonst auf allen Gebieten so weit überragt. —

Der übrige Inhalt des Bändchens, die Untersuchung über die ersten Quartos und über den ältern Hamlet etc. ist vortrefflich, und so fleißig durchgeführt, wie wir es an Halliwell gewöhnt sind.

Lee, S. L. The original of Shylock. (The Gentleman's magazine, February 1880.) London.

Graetz, Prof. Dr. H. Shylock in der Sage, im Drama und in der Geschichte. Krotoschin. 1880.

Während die erstere Abhandlung sich an die Person eines zu Shakespeare's Zeiten hingerichteten Juden, Namens Lopez, als des Orginals der Shylockgestalt anlehnt, prüft Graetz (der sich übrigens auch auf Lee bezieht) den ganzen Sagenkreis. Seine sonst recht hübsche Arbeit gewinnt nicht an wissenschaftlichem Werthe dadurch, daß er in seinem Buche eine gewisse Art von Zorn über das moderne Antisemitenthum durchblicken läßt.

A throw for a throne, or the Prince unmasked. By the late Serjeant Zinn, with an introduction and references by Chancery Lane Esq. Wilson and Son. London, 21. Cornhill, EC. gr. 8⁰. 143 Seiten.

Das Motto dieses Buches lautet: 'Caviare to the general'. Ich will gleich vorausschicken, daß ich mich in diesem Falle zum 'Volke' zähle und solchem 'Caviar' keinen Geschmack abgewinnen kann.

Bei der vor einigen Jahren erfolgten Grundsteinlegung des 'Shakespeare-Memorial' in Stratford am Avon wurde, nach Erledigung der offiziellen Feier, eine Rede gehalten, welche die Betheiligung der Freimaurer an der Festlichkeit motivirte, und zwar durch folgende Argumentirung:

Das erste Gesetz des Maurerthums ist Verschwiegenheit.

Shakespeare hat nirgends in seinen Stücken des Maurerthums erwähnt. Folglich hat er jenes Gesetz der Verschwiegenheit heilig gehalten, folglich ist er Maurer gewesen, folglich haben wir ein Recht, ihn zu feiern. —

Diese Rede erntete den verdienten Beifall, denn sie erfüllte alle Aufgaben eines unoffiziellen Toastes, prägnant zur Sache und witzig zu sein, ohne durch Länge zu ermüden. Man denke sich aber diese Idee auf 143 Großoctavseiten behandelt — eine leicht umherflatternde schillernde Witz-Ephemeride zu einem Ichthyosaurus vergrößert!

Der Verfasser des vorliegenden Buches hat einen ganz guten Witz gemacht, aber es muß ihm das selten passiren, denn sonst würde er demselben nicht so viel Zeit und Raum gönnen; er hat nämlich folgende recht nette Idee gehabt, die, zwischen zwei Gängen eines Diners rasch hingeworfen, auch ihre Lacher gefunden haben würde: König Claudius im Shakespeareschen Hamlet ist unschuldig angeklagt, und Hamlet und Horatio sind die Intriguanten, welche mit Hilfe eines fingirten Geistes, der ein Märchen erzählt, die Stimmung des Volkes dahin neigen wollen, daß es einer an das Leben gehenden Züchtigung des Claudius und der dann erfolgenden Thronbesteigung Hamlets sympathisch geneigt sei. — Das, kurz und witzig durchgeführt, wäre charmant, mit ernster Miene aber im Raume von neun Druckbogen behandelt, ist es — unqualifizirbar!

Und in welcher Form tritt diese Hamlet-Auffassung vor uns hin? In der eines Processes! Der Verfasser agirt als Vertheidiger des angeklagten Claudius, zuweilen wird ein Einwurf vom Lord-Kanzler, einem Jury-Mitgliede oder dem Zeugen 'Mr. Shakespeare' gemacht — Einwürfe, die nie ernst und verständig gemeint, sondern nur wie Stauungs-Dämme angebracht sind, damit über sie hin sich die Beredtsamkeit des Claudius-Vertheidigers in neuen Wasserströmen hinwegbäumen könne — er führt seinen Beweis glänzend zu Ende, und der arme Mr. Shakespeare, der vom beredten Advokaten so fürchterlich ad absurdum geführt worden ist, muß sich sehr unbehaglich in seiner Haut fühlen. Wenn der Verfasser dieses Libells so viele für Nützliches unverwendbare Zeit hat, daß er sich dem Luxus ihrer Vergeudung an derartige Dinge hingeben darf, so sollte er wenigstens mehr Achtung vor der Zeit Anderer haben. Er sollte seine 'Studien' entweder 'for private circulation' drucken lassen — dann hat es sich Jeder selbst zuzuschreiben, wenn er von 'dieser 'Mausefalle' gefangen wird — oder auf den Titel setzen:

'Hamlet, der entlarvte Prinz, Posse in 143 Seiten.'

Aber es ist nicht ganz korrekt, wenn Einem zugerufen wird: 'Introite nam et hic dii sunt' und man Gauklern begegnet. Der Titel selbst warnt nicht genug, denn oft schon hat die Lust zur Anonymität nach seltsameren Masken gesucht, und es mag doch Dieser und Jener seitenlang in dem Buche gelesen haben, ehe er es zu dem 'rubbish' seiner Bibliothek warf. Denn — und das sei der letzte und härteste Vorwurf, den ich dem Buche mache — es ist sogar langweilig, und im Witze nicht korrekt durchgeführt; selbst wenn die lächerliche Basis, welche angenommen ist, die richtige wäre, wenn Claudius Veranlassung hätte, sich gegen Hamlet und Horatio vertheidigen zu lassen — oh, armer Claudius, wie unvorsichtig, solchen Vertheidiger zu wählen; seine Vertheidigung verurtheilt Dich ja erst recht unerbittlich![1])

Spalding, Elizabethan Demonology. An essay in illustration of the belief in the existence of devils, and the powers possessed by them, as it was generally held during the period of the reformation, and the times immediately succeeding; with special reference to Shakspere and his works. London 1880.

Eine flüchtige und ziemlich subjectiv gehaltne historisch-kritische Skizze über Demonologie im Allgemeinen, die wenig mit Elisabeth und nicht viel mit Shakespeare zu thun hat. Die Entstehung der Arbeit — sie ist aus zwei Vorträgen zusammengeschweißt — erklärt ihr unruhiges Hin- und Herflattern. Wenn sie größeren Inhalt und ein kleineres Inhaltsverzeichniß hätte, brauchte man über sie nicht das Urtheil zu fällen: 'Weniger wäre mehr!' Da aber der Autor *de omni re scibili et quibusdam aliis* verhandelt, findet gewiß mancher Leser hie und da ein Körnchen, und so sei das Buch immerhin einer flüchtigen Durchsicht empfohlen.

Baynes, T. S. What Shakespeare learnt at School. (Fraser's Magazine November 1879. January u. May 1880.)

Der Autor bezeichnet seinen eignen Standpunkt, obiger Frage gegenüber, deutlich in der Vergleichung, die er zwischen Farmer's Essay und Maginn's Abhandlung on the learning of Shakespeare (Fraser's Mag.) zieht, in folgenden Worten: *Dr. Maginn has abundantly exposed the illogical character and false conclusions of Farmer's reasoning on the subject. His position is indeed as extreme on one side as that of the critics he attacked is on the other. As we shall presently see, the truth probably lies between the rival contentions. Shakespeare was neither so learned as the early critics assumed, nor so ignorant as the later tried to demonstrate.* Eine sehr instructive Darlegung — aus originalem Quellenmaterial jener Zeit — sagt uns, nach welchem Princip damals gelehrt wurde, und welche Bücher man in den grammar-schools benutzte, und als Resultat dieser Untersuchung dürfen wir folgenden Passus anführen:

From these various sources, contemporary and quasi-contemporary, we may form a trustworthy general estimate of Shakespeare's course of instruction during his school days. At that time, as we have seen, boys usually went to the grammar school about six or at latest seven years of age, and entered at once upon the Accidence. In his first year, therefore, Shakespeare would be occupied with the Accidence and grammar. In his second year, with the elements of grammar, he would read some manual of short phrases and familiar dialogues, and these committed to memory would be colloquially employed in the work of the school; in his third year, if not before, he would take up Cato's Maxims and Aesop's Fables; in his fourth, while continuing the Fables, he would read the Eclogues of Mantuanus, parts of Ovid, some of Cicero's Epistles, and probably one of his shorter treatises; in his fifth year he would continue the reading of Ovid's Metamorphoses, with parts of Virgil and Terence; and in the sixth Horace, Plautus, and probably part of Juvenal and Persius, with some of Cicero's Orations and Seneca's Tragedies ..'

Der weitere Verlauf der sehr empfehlenswerthen Arbeit bezeichnet sich am Besten in folgenden Worten: ,*Having now gained a general idea of Shakespeare's*

[1]) Bereits im 'Magazin für die Literatur des Auslandes' abgedruckt.

course of school instruction, we have next to enquire whether his writings supply any evidence of his having passed through such a course.' Das Resultat der Untersuchung gestaltet sich im grossen Ganzen zu einem energischen Ja!

White, Richard Grant — King Lear, ed. by Furness. (The Atlantic Monthly.) 1880. June & July.

Ueber das Referat im *Atlantic* ist nicht viel zu sagen. White erklärt dem grössern Publicum die Nothwendigkeit der Text-Läuterung, und spricht über die Fabel des Stücks sowie über Shakespeare's Behandlung derselben; es würde also einer besondern Erwähnung dieses Aufsatzes an anderer Stelle als in der Bibliographie nicht bedurft haben, wenn der Verfasser sich nicht erlaubte, über einen der tüchtigsten Arbeiter auf dem Shakespeare-Gebiete in einem Tone zu sprechen, der die allerschärfste Rüge und Zurückweisung herausfordert:

Richard Grant White gehört zu jener unglücklichen Classe von geistig und künstlerisch Schaffenden, welche mit ihrer besten Arbeit begonnen haben, und die nun, wie im Märchen der Ritter nach der Springwurzel, nach einer bessern Arbeit jagen, die ihnen aber — dem Märchen nicht entsprechend — nicht gelingt. Als Product solch erfolgloser Jagd findet sich häufig Bitterkeit, Unzufriedenheit mit sich und der Welt, und kleinliche Mißgunst den Leistungen Anderer gegenüber. Grand White's Shakespeare's Scholar war, wie man es damals nennen durfte, eine vorzügliche Leistung; jetzt ist man genöthigt, sie einen glücklichen Wurf zu nennen. Die Continuirlichkeit des Schaffens, die ganz allein ein werthvolles Material für gerechte Schätzung der individuellen Bedeutung bieten kann, stockte schon in seiner Shakespeare-Ausgabe, und hat sich nicht zu weiterer Entwicklung aufgeschwungen. In einem Punkte aber scheint Grant White sich zu entwickeln: in kleinlicher Bitterkeit gegen mehr Leistende. Wer beim heutigen Stande der allgemeinen Cultur und speciell der Shakespeare-Wissenschaft einen andern Unterschied macht als den zwischen Wissen und nicht Wissen, wer die Nationalitäten-Frage auf den Kampfplatz führt, der gehört vielleicht in die dunkle Text-Periode der Hamlet-Quarto von 1603, aber nicht in das letzte Viertel des 19. Jahrhunderts. Wem sollte es verboten sein, Alexander Schmidt in seinem Shakespeare-Lexicon Fehler nachzuweisen? Ich bin überzeugt, daß der Herausgeber für jeden solchen Nachweis dankbar sein wird, weil er ihn für die folgenden Ausgaben seines großen Werkes verwenden kann; wenn aber Jemand folgende Aeußerungen über Schmidt und sein Werk macht:

'The German Schmidt, who has undertaken to teach men of English blood and speech what Shakespeare's words mean, says that the phrase means 'choicest symmetry of reason, the most normal and intelligent mode of thinking;' thus producing the most extravagant and farfetched and would-be-profound-seeming of all these somewhat over-subtle and very unlike explanations.'

'Schmidt, whom it is the fashion now to regard as an 'authority' of weight on Shakespeare's words, because he has made an alphabetical catalogue of them with explanations . . .'

'But 'Schmidt, the new German light upon Shakespeare words. .'

so hat er damit seinem Shakespeare-Urtheile die Grabschrift geschrieben, und man rechnet nicht mehr mit ihm.

Mr. Richard Grant White wolle geneigtest im 1. Bande des Hamlet derselben Ausgabe, deren Lear er bespricht, pag. 408, Zeile 11 von oben, nachlesen was Horace Howard Furneß sagt,

Schmidt's invaluable Lexicon,

lerne von dieser Autorität Sachkenntniß und Achtung vor tüchtiger Leistung, und vermeide es, sich an Dinge zu wagen, die seinem Urtheile entgehen. — Auch die Harward University in Cambridge U. S. A. möge Mr. Grant White belehren, wie der Sachkundige einem werthvollen Schaffen gegenübertritt: sie hat Alexander Schmidt als Anerkennung für sein Shakespeare-Lexicon durch die Verleihung des Doctortitels ausgezeichnet! —

Ein hübsches Beispiel für die oben erwähnte Gereiztheit in der Sphäre der Nationalitätenfrage liegt mir vor, und ich citire sie als Beleg für eine gewisse Richtung, die von den Verständigen ja selbst in England verlacht wird, die aber, gerade weil sie ihre Waffen aus dem Arsenale unparlamentarischer Redensarten herbeiholen muß (die scharfen Schwerter sachlicher Widerlegung stehen ihr nicht zur Verfügung), oft ungestraft laut wird, da viele Leute den Kampf mit der Rohheit scheuen. Auch ich liebe ihn nicht, aber ab und zu ist es gut, wenn den Schreiern durch ein Wort zu verstehen gegeben wird, daß das Schweigen ihnen gegenüber nur ein Product der Geringschätzung sei. Aller Namen und persönlichen Bezeichungen entkleidet, lauten die mir vorliegenden Worte also: '*You don't appreciate the kind of personal insult that an Englishman feels when a German sits down and says, let's emend Shakespeare' ...'* — Genug von ihnen! —

Im XIV. Jahrgange, pag. 358, ist eines in Amerika erschienenen Cataloges Erwähnung gethan, welcher uns jetzt vollständig vorliegt. Das erste, damals erschienene Heft führte den Titel: Catalogue of the works of William Shakespeare original and translated. Barton Collection, Boston Public Library. By James Mascarene Hubbard. — Boston, Printed by Order of the Trustees. 1878., und das Referat in unserm Jahrbuche ließ der Arbeit volle und verdiente Gerechtigkeit wiederfahren. Jetzt ist das Schlußheft veröffentlicht, welches zur Ergänzung der Lieferung, die die Werke Shakespeare's brachte, eine Uebersicht der Shakespeariana giebt. Der Titel lautet: Catalogue of works, relating to William Shakespeare and his writings, in the Barton Collection. Boston Public Library. By James Mascarene Hubbard. Printed by Order of the Trustees. 1880. Das erste Heft hatte 67 zweipaltige Grossquart-Seiten, das zweite hat deren 227. — Der glänzend ausgestattete Catalog ist nur in 200 Exemplaren gedruckt und zeugt ebenso von dem Reichthume der Bibliothek, wie von dem Fleiße, der Sachkenntniss und Gewissenhaftigkeit des Herausgebers.

Von dem in der literarischen Uebersicht des vorjährigen Bandes pag. 416 angekündigten etymologischen Wörterbuche des Rev. Walter W. Skeat ist das 3. Heft (Lit — Red) erschienen. Der Schluß des Werkes wird — mit dem 4. Hefte — für den 1. Nov. 1881 angekündigt. Nach diesem Termine werden wir Gelegenheit haben, die Vortrefflichkeit der Arbeit in ihrer Gesammtheit zu erkennen und darzustellen. —

Hamlet, prince de Danemark. Tragédie en 5 actes par William Shakespeare, traduite en prose et en vers, avec une préface et un commentaire critique et explicatif, par Théodore Reinach. Paris, Hachette, 1880.

Das Bestreben der Franzosen, Shakespeare für den Vandalismus Voltaire's ein würdiges Sühnopfer in der Gestalt gewissenhaften Eindringens in seine Werke darzubringen, kann nicht genügend anerkannt werden, und wir Deutschen sind in unserer Liebe für Shakespeare hoffentlich hinreichend voll des Geistes internationaler Verbrüderung, um auch Fortschritte auf französischem Gebiete als eine interne Angelegenheit zu betrachten.

Das vorliegende Buch bringt links den englischen, rechts den französischen Text; das Gesammtcolorit des Originals ist vortrefflich wiedergegeben, und Herr Reinach hat seiner Uebersetzer-Fähigkeit ein großes Unrecht zugefügt, indem er den gereimten Alexandriner wählte. Was er trotz dieser Unnatur und dieses Zwanges geschaffen hat, zeigt uns, was er in geeigneterer Versform und ohne die Fessel des Reimes hätte geben können. Vortrefflich z. B. sind die Reden:

Polonius. *And these few precepts in they memory etc.*
Hamlet. *it is a custom more honour'd in the breach etc.*
„ *Angels and ministers etc.*

Horatio. *What if it tempt you toward the flood etc.*
Ghost. *I find thee apt etc.*
überhaupt die ganze Erzählung des Geistes; ferner:
Hamlet. *O, what a rogue and peasant slave am I etc.*
und „ *To be or not to be etc.*

Wenn der Uebersetzer sich somit im Hervorragendsten auszeichnet, darf man ihm trotz einzelner Fehler ein summarisches Lob nicht versagen, und sein Werk in der That als ein wichtiges Moment für die Popularisirung Shakespeare's in Frankreich bezeichnen. Von Mängeln, die mir bei rascher Durchsicht des ersten Aktes entgegentraten, sei einiger hier Erwähnung gethan:

pg. 16.	*Shark'd up a list of landless resolutes*	*une troupe exercée et guerrière*
„ *26.*	*What wouldst thou beg, Laertes, That shall not be my offer, not thy asking?*	*Quels honneurs si pompeux, quelles faveurs si grandes*
„ *28.*	*And let thine eye look like a friend on Denmark*	*Et d'un regard ami contemple un roi qui t'aime.*
	Ay Madam, it is common.	*Oui, c'est le sort commun.*
„ *40.*	*This marvel to you. For god's love, let me hear.*	*Ah! pour l'amour de Dieu, contez-moi ces merveilles.*
„ *42.*	*'tis very strange.*	*La singulière histoire!*
„ *44.*	*It would have much amazed you.*	*vous eussiez admiré ce prodige.*
„ *62.*	*the swaggering up-spring reels*	*L'essaim des parvenus, allègres camarades*
„ *72.*	*And for the day confin'd to fast in fires*	*Et le jour de jeûner dans la feu qui m'épure*

Die Form in der Uebersetzung wird vielleicht manchen bisher noch Schwankenden von dem Komischen in der alten Form *fast* überzeugen. Wenige Stellen will ich noch anführen, in welchen nur die Nothwendigkeit des Reims den Uebersetzer zu Incorrectheiten zwang:

pg. 12.	*Stay; speak; speak! I charge thee, speak!*	*Arrête! oh! réponds! réponds, de grace!*
„ *50.*	*or your chaste treasure open*	*Si les chastes attraits, virginale fortune*
„ *52.*	*out of the shot and danger of desire*	*A l'abri du peril et des feux de l'intrigue.*
„ *52.*	*Laertes. O fear me not.*	*Je crains peu ce reproche.*
„ *66.*	*Look, with what courteous action*	*Regardez! qu'il met de politesse*
„ *76.*	*all my smooth body*	*mon corps, plein de sang et de force.*

Die Rowe'sche Conjectur *pole-axe* erklärt er für *ridicule*, und übersetzt die betreffende Stelle folgendermaßen:

Tel je le vois encore, quand, le sourcil froncé,
Il fit tomber un jour sur le marais glacé
Le Polonais du haut du traineau qui l'emporte.

Die Noten am Schlusse des Buches sind für ein französisches Publicum recht dankenswerth, vielleicht nur nicht genügend, und zeugen von guter Belesenheit des Autors in Shakespearischer und classischer Literatur.

Von dem früher bereits angekündigten Werke:

Stapfer, Shakespeare et l'antiquité, Paris, ist der Schlußband erschienen, welcher die Abtheilungen enthält: *Shakespeare et les tragiques grecs, suivie de Molière, Shakespeare et la critique allemande.*

Die *critique allemande* bezieht sich auf das Werk von C. Humbert, Molière, Shakespeare und die deutsche Kritik, denn der Autor sagt: '*Je compte mettre largement à contribution le volume de Mr. Humbert dans l'étude qui va suivre, et je commence cet oeuvre de pillage en lui volant son titre: »Molière, Shakespeare et la critique allemande«.*'

Wenn der Autor in diesem Abschnitte weniger vollständig von dem spricht, was wir — auf dem Shakespeare-Gebiete — die deutsche Kritik zu nennen

gewöhnt sind, wenn er flüchtig an Kant, Hegel, Schlegel etc. vorüberstreift, so tritt er selbstständiger in anderen Theilen seines Buches auf: er hat den bon sens, Werder's Hamlettheorie dahin zu verweisen, wohin sie gehört, Rümelin dagegen in manchen Zügen anzuerkennen; er ist sogar geschickt genug, wo er den extremen Rümelin'schen Aeußerungen mit klarer und unabhängiger Kritik entgegentreten muß, als Milderungsgrund für diesen Autor die Carricatur desselben in dem Benedix'schen Werke zu finden. — Seine Vergleichungen der Shakespeare-Charactere mit den Gestalten der antiken Tragödie zeugen von Scharfsinn und Belesenheit, und sind sehr der Beachtung werth. An vielen Stellen des Buches tritt, wie aus dem Namen des Autors, germanisch-kritisches Denken zu Tage.

Shakespeare's Sonnetten. Vertaald door Dr. L. A. J. Burgersdijk. Utrecht 1879.

Eine ebenso treue wie künstlerisch vollendete Uebertragung der Sonette in's Holländische. Ein kleines Beispiel genüge als Beleg für unser Lob:

Neem, die ik lief heb, neem die allen, vriend!
Hebt gij dan meer dan gij reeds lang bezat?
Meer liefde, die met recht dien naam verdient?
Ach! 't mijn' was 't uwe, eer gij dit meerdre hadt!

Der Herr Uebersetzer hat das große Verdienst, nicht nur durch die Sonette, sondern auch durch die dramatischen Werke im Gewande seiner Heimath, in tüchtigster Weise für Popularisirung Shakespeare's in Holland zu wirken.

Von der früher schon im Jahrbuche erwähnten Shakespeare-Ausgabe: Shakspeare's dramatiska Arbeten efter Carl August Hagbergs öfversättning med hänsyn till den sceniska framställningen och för läsning i hemmet, bearbetade af Wilh. Bolin, med illustrationer af Sir John Gilbert. (Lund, Gleerups förlag) ist der 3. Band — Romeo, Hamlet, Othello, Macbeth und Lear enthaltend — erschienen.

Karl Elze. Notes on Elizabethan Dramatists with conjectural emendations of the text. Halle 1880.

Bereits im vorigen Jahrgange wurde auf dieses Buch hingewiesen und seine Bedeutung festgestellt. Es sei hier wiederholt ausgesprochen, daß man es einem Meister des Faches nicht hoch genug anrechnen kann, wenn er uns den Zugang zu seiner Arbeitsstätte erleichtert; wenn er sammelt, was — zerstreut in Zeitschriften, trozt oft größester Mühe nicht aufzufinden ist. Eine solche Sammlung giebt uns auch ein beßres Bild der wissenschaftlichen Individualität des Autors, als die einzelne Untersuchung es vermag. Von jenem Bilde finden wir im vorliegenden Buche ganz besonders drei hervorragende Züge: die Belesenheit Elze's ist von einer überwältigenden Macht, die ihn nie im Stiche läßt und ihn in der That individuell auszeichnet; seine Kenntniß der Gesetze der Metrik überhaupt, und der Gewohnheiten auf diesem Gebiete ins Besondere, wie die Elisabeth-Periode sie uns zeigt, verbindet sich bei ihm mit einer großen — zuweilen vielleicht zu großen — Vorliebe für den absolut correcten Vers, und macht, daß er uns an Sidney Walker erinnert; als Conjecturalkritiker endlich bietet er uns soviel des Guten und fein Empfundnen, daß wir seine Leistungen im Ganzen anzuerkennen haben, selbst wo wir mit seiner Ansicht nicht übereinstimmen. Die Nummern 6, 7, 31, 75, 79, 80, 86, z. B. zeigen die feine und discrete Hand des sprach- und zeitkundigen Emendators und der dichterisch fühlenden Natur; No. 83 und 92 sind wahre Perlen der Belesenheit, und so finden wir an vielen Stellen des Buches Spuren einer Meisterhand. — Einiges Andere, in dem ich zum Theil mit dem Autor nicht übereinstimme, gebe ich ihm und den Lesern des Jahrbuches zur Erwägung:

V. Sollte *with monarch of the West* nicht vielleicht soviel bedeuten, wie *with the title of monarch of the West?*

VIII. *false* und *perfidious* ist ziemlich tautologisch, während *a false (and by falsehood) pernitious wretch* durchaus das hier Nöthige ausdrückt.

XIII. Könnte hier *Blanch* (Blanche) nicht zweisilbig gelesen werden?

XXIII. *Us* soll sich hier meines Erachtens weder auf *Em* allein noch auf sie und *Mountney* beziehen, sondern eine allgemeine Bemerkung sein: 'Was nützt es uns Menschen.'

LV. Miranda hat — vor dem Erscheinen der Fremden auf der Insel — ihren Vater, wenn nicht mit ihr selbst, nur mit Caliban sprechen gehört, und ihn da wahrscheinlich hart und streng im Ausdrucke gefunden; daher mag *by speech* ganz wohl zutreffend und beabsichtigt sein.

LVI. Eine durchaus richtige Bemerkung, der ich als Beleg auch einen deutschen Ausdruck zur Seite stellen will, in welchem gleichfalls der Artikel für das Possessivum eintritt; man sagt nicht: 'Ihre Geister platzten aufeinander', sondern: 'Die Geister etc.'

LIX. Ich stimme weder den früheren Emendationen, noch der Elzeschen bei; ich glaube, wir haben für *in souls* — *insults* zu lesen, und halte an dieser meiner Emendation fest, trotzdem das Substantiv von *to insult* sonst im Shakespeare nicht vorkommt, sondern nur *insulting, insulted* etc. — Für die Form *to join insults*, giebt es viele Analogien im Shakespeare; siehe z. B. King John II 2, 1. Henry IV, III 1 und III 3, 3 Henry VI, II 1, IV 6, Antony & Cleopatra II 2, Cymbeline I 1, etc.

LX. Der *wondrous strange snow* kam mir immer grade so *wondrous* und *strange* vor, wie die vorgeschlagenen Emendationen und ich kann auch der neuesten hier vorliegenden nicht beistimmen. Theseus gebraucht Gegensätze: der erste ist, heißes Eis; der zweite könnte ja immerhin schwarzer Schnee sein, aber dann begriffe man nicht, warum der schwarze Schnee allein *wondrous* sein solle; ich möchte heißes Eis sogar wunderbarer nennen, als schwarzen Schnee, da irgend eine Imprägnation der Luft mit schwarzfärbenden Bestandtheilen genügt, um solch ein Product herzustellen, während nichts, absolut nichts in der That, im Stande ist, heißes Eis zu schaffen. Die Bevorzugung des schwarzen Schnees also durch das Epitheton *wondrous* muß uns gegen dieses selbst mißtrauisch machen, und wenn wir finden, daß es eine Bezeichnung für Schnee giebt, welche in der That seinem Charakter so sehr widerspricht, daß ihre Anwendung auf ihn wunderbar genug ist, wenn wir ferner finden, daß diese Bezeichnung — bis auf einen Buchstaben — dem *wonderous* absolut gleicht, so werden wir ein Recht haben, diese neue Bezeichnung ernstlich daraufhin zu prüfen, ob sie nicht ein Recht habe, an die Stelle des *wonderous* zu treten. Die Schneeflocke ist das Symbol des Leichtesten; eine schwere Schneeflocke also würde als Repräsentant des Widerspruches sehr gut neben dem heißen Eise stehen: und schwer heißt gewichtig, und gewichtig heißt *ponderous*. Schon die Lesart *ponderous, strange* mit einem Komma zwischen beiden Wörtern würde eine Verbesserung sein, welche durch Umstellung der Adjectiva vielleicht noch gewönne: *strange, ponderous*.

In einem Falle wie in dem andern dienen beide Wörter als Attribut zu *snow*, während in der alten Lesart *wondrous* nur als Ergänzung für *strange* angewandt ist. Daß dies letzte, jedem Schüler bekannte Factum überhaupt erwähnt werden muß, lerne ich aus der Notiz eines Herrn B. Nicholson (vielleicht identisch mit dem gleichnamigen Comitémitgliede der *New Shakespeare Society?*), der im Athenaeum meine vorgeschlagne Emendation beantwortet: *Wondrous is not an attributive of 'snow', but an intensative attribute of 'strange', or rather of the adjective represented by 'strange'. As such it was and is idiomatic English both then (and used pretty frequently by Shakespeare himself) and now. 'Ponderous strange' is not idiomatic . . .*

Represented by 'strange'! Also bedarf es doch einer Emendation! Und wenn selbst für eine ganze Reihe von *wondrous strange* Leuten auch das *wondrous strange* gut und verständig genug sein mag — für Shakespeare ist es nicht gut genug: Shakespeare schreibt nicht als Parallele zu *hot ice* eine solche Flachheit wie *wondrous strange*, sondern giebt in der kürzesten Form das Prägnanteste, und denkt deshalb, nachdem er vom heißen Eise gesprochen hat, an die gewichtige Schneeflocke, sagt also: *'ponderous, (and through this ponderousness) strange snow'*. Mr. Nicholson's sittlicher Horror vor der weiteren Emendation, die

ich vorgeschlagen hatte und hier unten anführen werde, macht einen seltsamen Eindruck gegenüber der Unmasse von viel gewaltigeren und dennoch nothwendigen Aenderungen im Shakespearetext, deren England sich vom Anfang des 18. Jahrhunderts bis in die Gegenwart schuldig machen mußte.

Mein Vorschlag ging dahin, eventuell für

wondrous strange snow
pondrous flakes of snow

zu lesen, und diese Aenderung wäre in der That nicht gewaltsamer als eine große Zahl von Emendationen, die sich darauf stützen, daß ein ungeschickter Schreiber Falsches gehört und Thörichtes nachgeschrieben habe. Aber da *ponderous, strange* für das Verständniß genügt, habe ich kaum ein Recht, für *flakes* in die Schranken zu treten.[1])

Bei dieser Gelegenheit kann ich demselben Herrn in Bezug auf die oben sub LIX erwähnte Lesart *insults* antworten. Er sagt zwar: *'no Englishman of ordinary intelligence and culture could ever be at a loss for its meaning'*, aber trotzdem haben es recht viele *Englishmen of extraordinary intelligence and culture* für nöthig erachtet, etwas Anderes an die Stelle von *in souls* zu setzen, weil sie den richtigen Takt hatten, zu fühlen, daß Shakespeare nicht arm genug an prägnanten Ausdrücken sei, um so ungenügende und unklare Form wählen zu müssen. Engländer, welche etwas von Textkritik verstehen, würden sich nicht der Mühe einer Aenderung unterzogen haben, wenn das *in souls* sie an dieser Stelle befriedigt hätte; und wenn also die im vorliegenden Texte gebrauchte Form nicht genügt, so hat Derjenige, welcher sich berufen fühlt, in Sachen der Textkritik das Wort zu ergreifen, die Verpflichtung, das Vorhandne mit dem neu Vorgeschlagnen sachlich auf die Frage hin zu prüfen, was der Form und dem Inhalte nach als das Beste und seinem innern Werthe nach als das ächtest Shakespearische anzuerkennen sei. Mit billig landläufigen und ebenso unwissenschaftlichen wie unparlamentarischen Phrasen wird die Sache der Textkritik nicht gefördert.

LXI. Ich fürchte, daß wir uns einer unausführbaren Aufgabe gegenüberstellen würden, wenn wir die Rüpelreden von ihrem Hauptcharakteristicum, dem Blödsinn, säubern wollten. Wäre nicht vielleicht das Vorliegende gerade in seinem Unsinne am Platze und deshalb so beabsichtigt? Was sollte die eine vernünftige Stelle in dem ganzen Tohuwabohu von Verrücktheit?

LXII. Meiner Ansicht nach kann der 'Wind', den man zum Abkühlen der Suppe gebraucht, und den man zurückhält —, weil man entsetzt daran denkt, welches Unheil ein Wind zur See bereiten mag — so zurückgehalten und also den Leib aufblähend, wohl *blow up to an ague*, wohl Schmerzen bereiten. Außerdem verstehe ich auch nicht ganz klar, wo der *wind in the ordinary sense of the word* zum Abkühlen der Suppe herkommen sollte. Das Bild von dem Aufgeblähten ist stark übertrieben, aber verständlich und nicht unshakespearisch. —

LXIX. *Greek* hat den Vorzug, nicht absolut falsch sein zu können, während *sweet* es möglicher Weise ist; *greek* hat aber andrerseits den Nachtheil, nichts weiter auszudrücken, als griechisch; während *sweet* nach *sweets* sehr viel bedeutet, denn es portraitirt den affectirt süßlichen Ton des Redners und stimmt zum Charakter des ganzen Dialogs. Die Süßigkeiten der süßen Philosophie — das sagt mehr, weil es weniger sagt, als die Süßigkeiten der griechischen Philosophie; denn dieses bezeichnet nur die Philosophie, jenes schildert zugleich den Redner.

LXX. Es liegt hier meines Erachtens durchaus kein Grund vor, dem Collierschen Corrector zu folgen; wozu braucht denn der Reim hergestellt zu werden? Die beiden letzten Zeilen, die den Climax enthalten, bringen, wie das so oft bei Shakespeare vorkommt, den Reim. Weiteres ist nicht beabsichtigt, und daher sehe ich nicht ein, warum hier eine energische Aenderung gewagt werden soll. —

[1]) Es ist übrigens nöthig, in Betreff des heifsen Eises zu bemerken, dafs die Wissenschaft, wie es scheint, über dieses Dichterwort zur Tagesordnung übergehen will; wenigstens bringen die Fachblätter der Naturforscher eine Notiz, nach welcher ein Engländer ein Verfahren gefunden habe, Eis in einer Röhre, durch Evacuation der Luft, widerstandsfähig gegen hohe Temperaturgrade zu machen. D. R.

LXXI. Wäre nicht vielleicht eine einfache und natürliche Lösung durch die Wiederholung des Namens Katharina zu schaffen?

Have you so soon forgot the entertainment
Her sister Katharine welcomed you withal?
O, Katharine! But, wrangling pendant, this is
The patroness of heavenly harmony.

LXXIV. Ich stimme Elze vollständig bei, und glaube daß das Mißverständniß dem Fehler eines Setzers zuzuschreiben ist, der irrthümlicher Weise das *my* wiederholt hat.

LXXV. Wenn man die drei Lesarten

1. Folio: *ſtay*
2. Johnson: *flaw*
3. Elze: *bray*

vergleicht, so findet man Elze's Urtheil über Johnsons Emendation — *it bears too little resemblance to the old reading* — vielleicht mit gleichem Rechte auf die Elze'sche Lesart anwendbar, denn wenn 1 und 3 in den beiden letzten Buchstaben übereinstimmen, so zeigt sich eine noch größere Uebereinstimmung zwischen 1 und 2, da ſt und fl in der äußern Form fast absolut gleich sind, und das reichste Contingent von Druckfehlern in den Texten unseres Dichters liefern.

Nichts destoweniger aber stehe ich, was die Emendation selbst betrifft, durchaus auf Elze's Seite.

LXXVI. Wenn es hier einer Aenderung bedürfte, so wäre ich für die Hanmersche, da sie dasselbe sagt wie das Original; da sie aber in der That nur dasselbe sagt ohne eine bessere oder correctere Form zu bieten, so scheint mir am Besten, die alte Form zu behalten: Das Feuer Deiner Kriegeslust hat sich durch diese 'neue' Freundschaft und diesen Frieden (der doch nur ein gemalter ist) abgekühlt'.

LXXVII. Die *uncleanly apprehensions* im Othello III 3, 138, sind zu verwandt mit den *uncleanly scruples* an der citirten Stelle und vertreten die Berechtigung des Wortes zu energisch, als daß eine Aenderung gewagt werden dürfte. Sagen wir nicht auch im Deutschen: 'Unsaubre Zweifel'?

LXXVIII. Ich möchte gern die alte Form *to* festhalten, denn das *do* würde den *watchful minutes* durch die nächsten Zeilen doch wohl zu viel selbständiges Thun vindiciren, während *to* nur einen bescheidnen Zwischensatz schafft.

LXXXV. Ein ziemlich gewichtiger Einwand gegen die Elze'sche Emendation läge schon in der Thatsache, daß *muck* an der einen Stelle — im Coriolan — an der es vorkommt, nicht Gold bedeutet, von Shakespeare also nicht in dem hier unterlegten Sinne gebraucht ist; mehr noch aber scheint mir der Sinn der ganzen Passage im Timon gegen diese Deutung zu sprechen. Timon ist in einer viel zu menschenfeindlich philosophirenden Stimmung, um irgend einen Gedanken schlicht *to the purpose* auszudrücken. All sein Denken gravitirt nach dem einen Punkte hin: Schlechtigkeit, Verrath, Werthlosigkeit der menschlichen Natur, und wenn er den Räubern auf ihre letzte Aeußerung:

We are not thieves, but men that much do want,

wortspielend entgegnet:

Your greatest want is, you want much of meat,

so meint er damit nur:

Euer größester Mangel ist, daß Ihr lebt

(d. h. daß Ihr Menschen seid, und also Euch ernähren müßt, überhaupt, daß Ihr geschaffen seid!) aber schlicht um Ernährung ist's Euch nicht zu thun, denn die Natur deckt Euch überall den Tisch — *You must eat men!*

XC. Auch diese Lesart dürfte, wie es allen früheren an derselben Stelle ergangen ist, zu dem 'schätzenswerthen Materiale' gelegt werden; dem Abschlusse bringt sie die Frage nicht näher.

XCI. Die alte Lesart *four* ist so berechtigt und unterstützt, daß man kein Recht hat, an ihre Stelle *for* zu setzen, aber man darf jedenfalls bedauern, dass *for* nicht immer da gestanden habe. Die ganze in der That höchst werthvolle und gelehrte Behandlung der Frage von Seiten unseres Autors würde mich auch nicht überzeugen, Unrecht gehabt zu haben, dass ich immer, auch vor Dr. Heussi's Entdeckung, *for* las, wenn ihm nicht vielleicht eine Unterstützung aus der

närrisch-gespreizten Redeweise des Polonius erwüchse. — Der mag allerdings *four* gesagt haben, und deshalb ist die Lesart zu vertreten.

XCII. Wieder eine meisterhafte Arbeit — ein glänzendes Beispiel von Elze's Belesenheit. Auch ich zweifle nicht an der von Steevens zuerst angeführten und hier von Elze vertretenen Lesart *soil;* wenn Steevens aber sie erwähnt hat, *without* — wie Elze sagt — *profiting of the opportunity for correcting the Hamlet-Passage*, so liegt der Grund dafür vielleicht in einer etwas weitgehenden Vorsicht von Seiten Steevens': Shakespeare hat für das Sterbliche des Menschen, für seinen Körper, nirgend sonst den Ausdruck *mortal soil* gebraucht.

XCIV. Die Auffassung der Herren Clark und Wright möchte ich theilen; das fehlende Wort muß einen Gegensatz gegen *throw out* bilden, und daher würde ich statt *master* der späteren Quartos, welchem Elze beistimmt, *call* oder *wake* vorziehen.

XCV. *Aim* drückt mehr aus als *gape*. — Jenes deutet eben ein Ziel an — man zielt nach Etwas! — während *gape*, starren, ein stumpfes gedankenloses Thun sein kann. Außerdem ist *yawn* leichter als Druckfehler für *ayme* als für *gape* anzusehen; nach der Umstellung von *y* und *a*

yawn
aywn
ayme

ist die Verwechselung leichter als

yawn
gape.

XCVI. Ich stimme hier mit Tollet überein, der das Volk *the ratifiers and props of every word he utters* nennt.

XCIX. Folgende Worte geben mir Veranlassung, einen Tadel gegen unsern Autor auszusprechen, den er sonst nie verdient, den eines etwas leichten und, wenn ich so sagen darf, unkritischen Urtheils:

> *Delius, ad loc. gives it as his opinion, that all difficulties would be removed, if the reading of the old editions was: —*
>
> *Woo't drink up Nilus? eat a crocodile?*
>
> *but he finds it difficult to believe that so familiar a word as Nilus could have been sophisticated into vessels, Esill and Esile. To me this seems a cura posterior; provided we have got the right word, the word which is imperatively required by the context, we need not trouble ourselves with the inquiry as to how the corruption may have crept into the text.*

Wo bliebe die gewissenhafte und sachliche Textkritik und mit ihr der Beweis dafür, *that we have got the right word*, wenn wir nicht im gleichen Sinne wie Delius verführen? Es würden sich eine hübsche Menge von *right words* auf den Paß der *cura posterior* in den Text einschleichen. — Ich gestehe zu, daß das Bild 'den Nil austrinken', ein schönes, gewaltiges und hier passendes ist; aber wen die *cura posterior* noch nicht peinigte, als er ein Wort einführte, das an dieser Stelle keine Spur einer nachweisbaren und notorischen Berechtigung hat, den wird sie vielleicht beschleichen, wenn er sich sagen muß, daß Shakespeare gewöhnlich das von ihm gebrauchte Bild nicht so abschwächt, indem er ihm den Climax raubt: 'Den Nil austrinken!' und nun die Steigerung? 'Ein Crocodill essen!' — Uebrigens möchte ich hierbei noch die scherzhafte Bemerkung machen, daß für Denjenigen, der den Nil austrinkt, dabei also eo ipso eine ganze Menge von Crocodillen verschlucken muß, das eine nachträgliche — gleichsam als Dessert — keinen Effect mehr macht.

Aber, um zum Ernste zurückzukehren: die Kritik hat das Recht, die Waffen zu strecken und zu erklären, daß sie das passendste Wort wähle, weil es ihr nicht gelungen sei, aus dem vorhandenen Material das richtige herzustellen; aber dies passende Wort darf sie nie das richtige nennen; man gebraucht ein künstliches Glied als Ersatz des natürlichen, bezeichnet es aber nicht als natürlich. Die Waffen streckt man aber erst, wenn aller Kampf vergebens ist, und soweit, glaube ich, sind wir noch nicht. So beabsichtige ich z. B. eine Emendation vorzuschlagen, die jedenfalls zwei unbestreitbare Vorzüge vor *Nilus* hat: sie schließt sich enger der bisherigen Form an und läßt eine Steigerung

zu, während ich gern anerkennen will, daß die Zeile mächtiger wirken würde, wenn sie lautete:

Woo't drink up Nilus with his crocodiles?

Da Shakespeare sie aber leider so nicht geschrieben hat, darf meine Lesart vielleicht anfragen, ob man sie nicht etwa an die Stelle des im Texte verstümmelten Wortes setzen wolle.

Malone — und nach ihm thaten es viele Andere — fand in dem Worte *up* (*drink up*) den Beweis, daß Shakespeare an das Leertrinken einer einheitlichen mächtigen Masse, eines Flusses oder Meeres, gedacht habe. Könnten wir also das *up* loswerden, so würde uns das vielleicht auch vom 'Flusse' befreien. Nehmen wir an, wir stünden vor einer Form *up rice;* würden wir da nicht sehr bald vermuthen, daß an ihre Stelle *a price* zu setzen sei? und könnte nicht auch bei der vorliegenden Stelle das *p* zum folgenden Worte gehören, und sich ebenso das vorgehende *u* in ein *a* verwandeln? Und wäre die Veränderung eine zu gewaltige, wenn wir

up eisel
in *a peisel*
und dies dann in *a poison*

verwandelten? Ich gestehe wiederholt zu, daß ich bedaure, *Nilus* nicht acceptiren zu können, aber so lange die Möglichkeit vorliegt, das richtige Wort zu finden, dürfen wir kein künstliches im Texte aufnehmen. Ob *poison* das richtige ist — das zu entscheiden muß ich Anderen überlassen. *a poison* kommt im 'Coriolan', 'Romeo and Juliet' und im 'Hamlet' vor.[1])

Hamlet, erklärt von H. Fritsche, Director der Friedrich-Wilhelm Realschule zu Grünberg i./S.

Es ist dies der 5. Band derselben Ausgabe (Sammlung französischer und englischer Schriftsteller mit deutschen Anmerkungen, Weidmann'sche Buchhandlung, Berlin. Shakespeare's ausgewählte Dramen), welche im letzten Bande unsres Jahrbuches, pag. 44—73 besprochen worden ist. Was ich dort, pag. 63 und pag. 66 über Herrn Fritsche's Leistung als Erklärer des 'Merchant of Venice' Anerkennendes gesagt habe, kann ich der vorliegenden Hamlet-Ausgabe gegenüber nur bestätigen. Gewissenhaft, sachkundig, und zweckentsprechend — diese drei Epitheta verdient Herrn Fritsche's Arbeit entschieden, und wenn er bei einigen Erklärungen gezwungen war, 'in usum Delphini' keuscher zurückhaltend zu sein als der Text selbst es ist, so muß auch hier sein Standpunkt, der Schule gegenüber, als der einzig correcte, anerkannt werden. Ich will einige Meinungs-Verschiedenheiten in Bezug auf Text-Erklärung andeuten, aber in so gedrängter Form wie möglich — nur für den Herausgeber und etwa Diejenigen, welche sich ganz speciell dafür interessiren.

pag. 46. Zeile u. Note 70. *Good now* dürfte wohl als *well now* zu verstehen sein.

„ 48. Z. u. N. 100. Der Magen giebt den Geschmack: das Unternehmen schmeckt nach Etwas. Die Richtung und Intention ist hier bezeichnet; nicht Kraft noch Muth etc.

„ 56. Z. u. N. 67—68. Hier ist nicht von seiner Trägheit, sondern vom lustigen Glanze der Hochzeitsfeier, vom jungen Eheglück, die Rede.

„ 58. Z. u. N. 110. Siehe Moltke's Emendation: *Wit,* statt *with.*

„ 86. Z. u. N. 90. Das Feuer des Leuchtwurms ist immer *uneffectual* weil es eben nur leuchtet, nicht zündet.

„ 90. Z. u. N. 150. Ich halte die zweite Erklärung grade für annehmbarer, weil sie der Bergwerksprache entnommen ist. *Mole, pioner* — dazu paßt der in der Erde wühlende *true-penny* vortrefflich.

„ 96. Z. u. N. 58. *a'* ist eine Verstümmelung von *at.*

„ 112. Z. u. N. 181—186. Ich kann *fishmonger* nicht für 'einfachen Nonsens' halten; *fishmonger* ist ein Fischhändler, der für seine Zwecke angelt, wie Polonius im Gespräche einen Köder auswirft, um Hamlet zu angeln, d. h. um ihn zu durchschauen. Und die Sonne, nämlich ihre Hitze, weckt in der That das Leben der Verwesung in einem Leichnam.

---

[1]) Die Lesarten *ponderous flakes of snow* und *insults* sind von mir bereits im Athenaeum, November, veröffentlicht.

pag. 115. Z. u. N. 238. Sollte es vielleicht heissen:
Hamlet. . . . . in the middle of her favour's privacies?
Guild. Faith . . . .
Hamlet. In the secret part . . . .

„ 117. Z. u. N. 287. Irgend Etwas, nur nicht direct das Richtige, denn Hofleute müssen immer lügnerische Umwege machen.

„ 118. Z. u. N. 301. Ich halte ein Aug' auf Euch — ich verstehe Eure List.

„ 127. Z. u. N. 442. *comest thou to beard me in Denmark.* Vielleicht ist hier *me* überflüssig? 'Bist Du in Dänemark zu einem Bart gekommen?' d. h. 'hast Du bisher hier keine Beschäftigung gehabt?' (Die Schauspieler durften keinen Bart tragen.)

„ 129. Z. u. N. 468. Sh. lässt den Hamlet ein Stück wählen, wie sie damals, bevor Sh. die Bühne regenerirte, populair waren.

„ 139. Z. u. N. 13—15. Rosenkranz behauptet in der That, aber bona fide, das Gegentheil des wirklichen Sachverhaltes. Er hat das Schicksal der Dummköpfe, aushorchen zu wollen und statt dessen ausgehorcht zu werden, und zwar ohne es zu merken.

„ 142. Z. u. N. 60—68. *heir* heißt hier nur 'Erbe': die *thousand natural shocks* sind 'des Fleisches Erbtheil'.

„ 154. Z. u. N. 66. In 'Winters tale' V, 2, 34. ist es doch fast in seiner ursprünglichen Bedeutung gebraucht.

„ 182. Z. u. N. 34. Bei so gewaltsamer Veränderung, wie die Hanmer'sche Conjectur bedingt, hätte man m. E. besser auf Q. 1. zurückgreifen können.

„ 192. Z. u. N. 152 ff. An der hier angeführten Stelle V, 2, 298 schlägt Plehwe, und nach ihm Moltke die Lesart *hot* für *fat* vor. Damit fiele manch unnützer und unnatürlicher Calcul der verschiedensten Text-Erklärer fort. Daß aber Hamlet bei dem vorliegenden Worte *fatness* nicht an die eigne Dicke und Engbrüstigkeit gedacht habe, ist doch wohl zweifellos!

„ 194. Z. u. N. 176. H. will die That nicht verantworten, sondern scheut sich nicht, für sie einzustehen, sich zur Rechenschaft dafür ziehen zu lassen.

„ 195. Z. u. N. 192—196. 'Wie kann ein Korb mit Rebhühnern auf ein Hausdach kommen?' Für solche Frage giebt es doch eine ganze Zahl von Antworten!

„ 203. Z. u. N. 29—30. Der Körper (er meint nicht den des Polonius, sondern des Claudius) steht augenblicklich im Zusammenhange mit der Königswürde, aber diese haftet nicht am Körper, denn sie ist ein Ding von nichts, ein Begriff. — Unsinn, absolut und absichtlich sinnlosen Unsinn spricht Hamlet nicht; sein scheinbarer Unsinn hat immer einen scharfsinnigen Hintergrund.

„ 220. Z. u. N. 137. Das Komma hinter *will* giebt dem Satze prägnanteren Sinn und formt eine entschiedenere Antwort: *Who shall stay you? My will,* (*else*) *not all the world.* Nach der Heussi'schen Lesart läge in dem Worte *my will* eine unnütze Umschreibung des *you.*

„ 249. Z. u. N. 177. *Man and boy, thirty years.* Damit ist nicht gesagt, daß er seit 30 Jahren *grave-maker* sei. Als Junge schon arbeitete er auf dem Kirchhofe, zum *grave-maker* aber avancirte er *that day that our last king Hamlet o'ercame Fortinbras.* — Damit kann man endlich auch die ewig ventilirten 30 Jahre Hamlets begraben.

Unflad, L. Die Shakespeare-Literatur in Deutschland. — Versuch einer bibliographischen Zusammenstellung der in Deutschland erschienenen Gesammt- und Einzeln-Ausgaben Shakespeare's und der literarischen Erscheinungen über Shakespeare und seine Werke von 1762 bis 1879. München 1880.

Ein recht verunglückter Versuch, dem es an kritischem Können und der nöthigen Gewissenhaftigkeit mangelte, um über die allerersten Stadien des Versuchens hinaus zu gelangen. Sollte der Herausgeber den Ehrgeiz haben, Besseres

zu machen, so müßte er seine ganze bisherige Arbeit verwerfen und neu aufbauen.

Wolff, Max. John Ford ein Nachahmer Shakespeare's. Inaugural-Dissertation der philos. Facultät der Univ. Heidelberg, behufs Erlangung der Doctorwürde. Heidelberg 1880.

Eine sehr fleißige Arbeit, aus der auch die Fähigkeit hervorblickt, Tüchtiges auf diesem Gebiete zu leisten; aber die Wahl des Stoffes ist vielleicht keine glückliche. Daß die Zeitgenossen und Nachfolger eines bahnbrechenden Genies auch seine Nachahmer sind, ist eine solche Naturnothwendigkeit, daß es irgend eines Beweises dafür nicht bedarf, wenigstens nicht, wenn der Beweis hauptsächlich in Bezug auf Aeußerlichkeiten geführt wird; wichtig wäre er, wenn er die Thatsache feststellte, daß und wie der Keim des Genies in den Epigonen zur Frucht würde — und dafür hätte unser Autor vielleicht grade in Ford manche Belege finden können. Als Beweis für mich, und gegen den Verfasser, citire ich diesen selbst:

pag. 12. 'Ford erscheint um Vieles zu spät; er ist kein Mitkämpfer mehr, sondern Epigone. In einem Alter, für mächtige Eindrücke am empfänglichsten, sieht er die größten Tragödien, die je eines Dichters Phantasie erschaffen, in der glanzvollsten Darstellung über die Bühne gehn. Was jemals von dichterischer Begabung die Natur in seine Seele gelegt, das mußte jetzt, wenn nicht eine eigne große Gestaltungskraft sich dagegen wehrte, für immer den Stempel Shakespeare'scher Muse annehmen. Und Ford erliegt. Shakespeare's Gestalten und Situationen nehmen von seiner Seele Besitz und verdrängen alles Eigne; aber unfähig des Meisters Composition und Charakterzeichnung zu begreifen, hält er sich an Situation und Sprache. Nun beginnt das Spiel von Reproduction und Reminiscenz, oft deutlich und unverkennbar, aber um so versteckter und geheimnißvoller, je unbewußter es vor sich geht.'

Das hätte eigentlich Motto und Disposition des Wolff'schen Essay sein sollen, und der Autor würde dann vielleicht manchen scharfen Opponenten gefunden haben; Tieck z. B. stellte Ford fast in die erste Reihe der Shakespeare-Epigonen, und von neuen Bearbeitern weist Bodenstedt ihm einen sehr ehrenvollen Platz in der Literatur seiner Zeit an.

Die mathematische Formulirung der Liebesverhältnisse macht einen etwas komischen Eindruck, ist aber für das zu Demonstrirende ganz practisch. — Doch dies nebenbei; das Büchlein ist realistisch scharf gehalten und zeigt den gewissenhaften Textvergleicher — es erwächst uns da sicher eine tüchtige Kraft.

J. Minor und A. Sauer, Studien zur Goethe-Philologie. Wien 1880.

Ein Aufsatz in diesem Werke trägt den Titel 'Götz und Shakespeare', und weist den Einfluß nach, welchen die Lectüre des englischen Dichterfürsten auf den deutschen ausgeübt hat. Bei solchen Arbeiten umgeht selbst der objectivste, kühlste und gewissenhafteste Kritiker nicht immer die Klippe des Zuvielhineinlegens, und gleichem Schicksale sind an einzelnen Stellen wohl auch hier die Autoren, besonders im Capitel 'Antonius und Cleopatra im Götz' verfallen. Das verringert aber nicht den Werth der saubern und interessanten Arbeit, die der Durchsicht unserer Leser empfohlen wird, und bei der wir nur bedauern können, daß sie nicht ihren Weg in das Shakespeare-Jahrbuch gesucht hat.

Eidam, Christian, kgl. Studienlehrer. Ueber die Sage von König Lear. Programm der königlichen Studien-Anstalt Würzburg für das Studienjahr 1879/80. Würzburg 1880.

Eine fleißige Vergleichung des vorhandenen Quellenmaterials mit der Shakespearischen Verwendung desselben; einzelne Fragen, wie z. B. die von der Priorität der Balladen oder des Stückes, kommen nicht zum Abschlusse, doch

war die Zusammenstellung des Stoffes zum Zwecke späterer Kritik wohl mehr der Zweck der Arbeit, als diese Kritik selbst, und in solchem Sinne bietet das Werkchen dankbaren Stoff.

Im VII. Programm der städtischen Realschule I. Ordnung zu Borna (17. und 18. März 1880) steht eine Abhandlung:

Teichmann, E. On Shakespeare's Hamlet. History of the old tale of Hamlet, on the old play of Hamlet, and on the two editions of 1603 and 1604.

Das Endresultat der Untersuchung gipfelt in folgendem Schlusse:

Repeating the results of this essay, I maintain the following as being to my mind most likely the way how Hamlet was produced — but I must in the same time add the remark, that J am far from thinking to have given a final solution of the Hamlet difficulties as far as they are touched upon in this short essay —: Shakespeare tock his subject for Hamlet out of the French version of Saxo's tale of Amleth (the English one was made up after his play). There was no old play of Hamlet anterior to Shakespeare's on this subject. The earliest prints which we possess, especially that of 1603 are corrupted copies of two different compositions of Shakespeare, whose date is about 1589 and 1601 respectively. Quarto I was printed piratically. Quarto II gives the true text except in a few places, where carelessness of the printer or the editor is plainly visible.“

Shakespeare's Maske. — Die Photographen van der Weyde in London haben eine Reihe von Aufnahmen der Kesselstadt-Maske, in Cabinetformat, veröffentlicht, die ganz vorzüglich sind. Ich habe die Herren persönlich veranlaßt, bei größeren Abnahmen den Preis zu ermäßigen, und die Kunsthändler Herren Amsler und Ruthardt haben sich mit Herrn van der Weyde in Verbindung gesetzt, um den Vertrieb in Deutschland zu vermitteln. Sie haben die Photographien vorräthig, und verkaufen sie pro Stück mit zwei Reichsmark.

Die Adresse der Kunsthandlung ist: Amsler und Ruthardt, Berlin, W, 29. Behrenstraße.

Die von Paul Lindau herausgegebene Gegenwart behandelt in zwei Nummern die Namen-Frage: ob ‚Shakspere' oder 'Shakespeare'? In Nr. 18 referirt Herr Rohlfs über das von Halliwell-Phillipps gegebene und von seinen Gegnern bekämpfte Material; in Nr. 26 schreibt Fritz Krauß über denselben Gegenstand, und geht in seinen Schlüssen selbstständig weiter. Der Artikel ist recht lesenswerth.

Bei dieser Gelegenheit sei noch eines Satzes aus dem Halliwell'schen Pamphlet, pag. 24, Erwähnung gethan:

But what about the first syllable of the autograph? A distinguished scholar has just pointed out to me — and it is, as in the case of the management of the egg by Columbus, most singularly curious so obvious a fact should have escaped the notice of all others — that the character following the letter k is the then well known and accepted contraction for es. (Mr. Hardy, Appendix to Fortieth Report on the Public Records, p. 567 observes that this contraction 'generally occurs at the end of words'. Its situation in this signature is peculiar and difficult of explanation.) There cannot be a doubt on this point, and therefore the poet's last signature appears in his own selected literary form of Shakespeare.

In Herrigs Archiv Bd. LXIV. Heft 1:

Behne, Dr. H. Eine Stunde Shakespeare-Lecture in der Prima einer Realschule I. Ordnung.

Heft 3 und 4:

Ey, Ad. Der Narr im König Lear.

In **Kölbing**, **Englische Studien II 1** befindet sich ein Aufsatz von **Caro**: Die historischen Elemente in Shakespeare's Sturm und Wintermärchen.

und in derselben Zeitschrift III, 3:

Report of the Tests Committee of the St. Petersburg Shakespeare-Circle. Feb. 28. 1880, **by J. Harrisson, J. Goodlet and R. Boyle.**

Band IV, Heft 1 enthält:

Stengel: Bilden die ersten 126 Sonette Shakespeare's einen Sonetten-Cyclus, und welches ist die ursprüngliche Reihenfolge derselben?

Boyle: Shakespeare und die beiden edlen Vettern.

Der Verfasser tritt für eine Autorschaft **Massingers** ein, und schließt seine fleißige und materialienreiche Arbeit mit den Worten: 'Es ist mir leider aus mehreren Gründen unmöglich gewesen, verschiedene Gesichtspunkte, die bis jetzt in der Behandlung der Frage nicht in Erwägung gezogen worden waren, mehr als anzudeuten. Ich erwarte aber von einer genauen Untersuchung, die speciell Massinger in's Auge faßt, die baldige Entscheidung dieser viel besprochnen Frage.'

Anglia, IV, 1 enthält:

Schröer: Die Anfänge des Blankverses in England.

Zeitlin: Shakespeare's 'King Henry VIII' und Rowley's 'When you see me, you know me.'

Tanger: Hamlet, nach Shakespeare's Manuscript.

Letztere Arbeit tritt in **Tycho Mommsen's** Fußtapfen, und folgt der Spur, welche von diesem mit Rücksicht auf 'Romeo and Juliet' seiner Zeit gesucht wurde, und der sich später **Gericke** anschloß. Der Autor versucht nachzuweisen, daß die 2. Quarto nach Shakespeare's Manuscript gesetzt sei, verfällt aber dadurch an einzelnen Stellen dem Fehler, zu sehen, was er zu sehen **wünscht**. Wenn er z. B. pag. 218 sagt: 'Ein so consequentes *Rosencraus* in Q. 2. läßt sich allerdings allein durch eine große Aehnlichkeit zwischen Shakespeare's *n* und *u* erklären und weist daher auf Shakespeare's Manuscript als Vorlage hin;' so ist der gleich darauf folgende Schluß etwas gewagt und unberechtigt: 'wenn aber Mommsen annimmt, dass Shakespeare's *e* und *o* (auch *a*) ebenfalls ihrer Aehnlichkeit wegen oft verwechselt worden seien, so ist dem entgegenzustellen, daß zahlreiche Verwechselungen von e und o und a ebenso leicht und befriedigend auf andre Weise erklärt werden können.' In das gleiche Gebiet gehören Bemerkungen, wie (pg. 222, Z. 12—24 v. o.): 'Sehen diese Worte nicht aus als wären sie — meinetwegen während einer augenblicklichen Unachtsamkeit des Dichters, unversehens an den Rand seines Manuscript gerathen?' und endlich (pg. 226, Z. 26—39 v. o.): 'In der That, wenn auch das Vorhandensein der oben erwähnten orthographischen und grammatischen Eigenthümlichkeiten in Q. 2. sich durch eine sehr aufmerksame und sorgfältige Abschrift von des Dichters Manuscript die dem Setzer vorgelegen hätte, erklären ließen, so stoßen wir damit doch auf einen argen Widerspruch, **ganz abgesehen davon, daß für die Textkritik eine solche sorgfältige Abschrift mit dem Originale gleichbedeutend sein würde.** Der Abschreiber nämlich müßte zugleich ein Muster an Sorgfalt und ein Monstrum an Dummheit und Nachlässigkeit sein, denn wie kämen sonst jene Zeichen mißachteter Correcturen in Q. 2.? Ist es da nicht viel natürlicher, uns durch die vielen Anzeichen von der Wahrheit der zu beweisenden Annahmen überzeugen zu lassen?' Nein! In solchem Falle muß man wohl viel eher annehmen, daß ein gewissenhaft mechanischer Abschreiber jener Zeit Alles ohne Kritik wiedergegeben habe, was er im Orginale vorfand. Gott schütze uns überhaupt vor kritisirenden und corrigirenden Abschreibern! Es passirte mir einmal, daß ein 'denkender' Setzer die Worte: 'Paris, du meine Heimat, Stadt der Seele' dahin veränderte, daß er an Stelle von 'Seele' das Wort 'Seine' brachte! Aehnliches wäre einem 'denkenden' Abschreiber Shakespeare'scher Manuscripte vielleicht auch passirt. —

Die Tangersche Arbeit ist im Ganzen sehr zu rühmen, und eine Vervollständigung derselben ganz erwünscht.

Folgendes sei zur Kenntniß unserer Leser gebracht:

An Important Shakesperean Book. The Rev. Dr. A. B. Grosart, Brooklyn House, Blackburn, Lancashire, has now well-advanced in the press as one of his Occasional Issues of *Unique or Extremly Rare Books*, the following: —

(a) Willobie his Avisa or The true Picture of a modest Maid, and of a chast and constant wife. In Hexamiter verse [= six-lined stanzas]. The like argument whereof, was never here to fore published. Read the preface to the Reader before you enter farther. Imprinted at London by Iohn Windet 1594.

(b) The Apologie Shewing the true meaning of Willobie his Avisa: 1596. (reprinted in 1635 edition.)

(c) The victorie of English Chastitie, vnder the fained name of Avisa: 1596. By Thomas Willobie, brother of Henry Willobie.

(d) Penelope's Complaint: or a Mirror for wanton Minions. Taken out of Homer's Odissea, and written in English verse by Peter Colse. London, printed by H. Jackson, dwelling in Fleet street, and are to be sold at his shop under Temple-barre gate. 1596.

(e) Notes and Illustrations.

The last *(d)* exists in only a solitary exemplar, which its possessor (Alfred H. Huth, Esq.) has most kindly placed at Dr. Grosart's service.

Besides the usual 50 copies for the Subscribers to the Series of these Occasional Issues—who are preferentially enrolled—it is proposed to throw off 10 additional, in order to lighten the price of this considerable volume, and to keep to £2 2s., *i.e.* the same price as announced for Henry Parrot's Poems, for which the above are to be substituted.

In an Introduction, Dr. Grosart will shed what light he has on Henry Willobie and others in relation to Shakespeare, the first known mention of whom directly by name, occurs in verse prefixed to Avisa as most probably he was the W. S. of the verse-dialogue in Avisa between H. W. and W. S. on the very subject of *the* Sonnetts. Colse's book, attacks *Avisa* fiercely; and it is necessary to include it, in order to complete the materials for examination of a problem submitted in Avisa to Shakespereans.

Kurz vor Veröffentlichung des Jahrbuches gelangt der 2. Band von Vaughan, New readings and new renderings of Shakespeare's Tragedies (Henry V. u. VI.) in unsere Hände. Wir müssen uns für jetzt auf diese Erwähnung beschränken.

Miscellen.

I. Professor Dr. Wilhelm Wagner.

Am 15. April des Jahres 1880 starb in Neapel, 37 Jahre alt, Dr. Wilhelm Wagner, Professor am Johanneum in Hamburg. Auch wir haben den Verlust zu beklagen, denn nicht nur ein Mitglied unserer Gesellschaft, ein Mitarbeiter am Jahrbuche, sondern eine tüchtig strebende Kraft auf dem Shakespeare-Gebiete ist in der vollsten Blüthezeit aus ihrem Boden herausgerissen worden, während sie reiche Frucht versprach. Wagner war nach einer Richtung hin thätig, die in Deutschland gerade nicht viele Vertreter findet — er hatte sich der Textkritik gewidmet, und wenn er vielleicht oft zu jugendlich rasch emendirte, so ist das ein erfreulicherer Fehler als das Gegentheil, denn der perlende Most wird ja immer ein guter, firner Wein. Die Textkritik in Deutschland hätte ihn sehr gut gebrauchen können, und er wird sich schwer ersetzen lassen, denn gerade die Vielseitigkeit seines Wissens qualificirte ihn dazu, ein tüchtiger Textkritiker zu werden. Die classische wie die neugriechische Literatur (von jener nenne ich Plato, Terenz und Plautus, die er theils in Uebersetzungen, theils in kritischen Ausgaben veröffentlichte) fanden in ihm einen talentvollen und eisern fleißigen Vertreter, und auch als Lehrer hat er mit glänzendem Erfolge gewirkt. — Das Land, in dem er Kräftigung und Heilung suchte, ist sein Grab geworden, und mit ihm sind viel Keime zu Vorzüglichem in die Gruft hinabgestiegen.

II. Doctor Robert Gericke.

Doctor Robert Gericke, ein langjähriges und fleißiges Mitglied der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, starb nach einem seit vielen Jahren kränklichen Leben am 5. April 1880 in Leipzig. Geboren ebendaselbst

am 8. Juli 1828 wurde er zuerst für den Handelsstand bestimmt, wandte sich aber bald academischen Studien und zwar zuerst der Medicin, dann den Naturwissenschaften zu, fand indeß auch hier nicht volle Befriedigung, und widmete sich endlich dem philologischen Fache, und ganz speciell dem Studium Shakespeare's. Wir verdanken seinem gewissenhaften Fleiße nicht nur die statistischen Zusammenstellungen über die Bühnen-Aufführungen Shakespearescher Stücke, sondern auch eine Abhandlung über eine neue Bühnenbearbeituug des Macbeth (Band 6, pag. 19—82), eine Arbeit, zu welcher er ganz besonders berufen war, weil er schon im Jahre 1865 eine eigene, der modernen Bühne angepaßte Macbethübersetzung als Manuscript veröffentlicht hatte. Der 14. Band des Jahrbuches bot den Lesern noch als Zeugniß für seine Ausdauer und die feine, gründliche und gelehrte Art seines Arbeitens den Aufsatz: 'Romeo und Juliet nach Shakespeare's Manuscript'. Endlich ist er der Erste gewesen, der in Deutschland für das Zählen der Verse — nach dem Muster der Ausgaben römischer und griechischer Autoren — agitirte, und er hat sich damit in der That ein Denkmal gesetzt, denn seiner Energie ist es zu danken, wenn man so schnell im Entschlusse einig wurde, die Zählung der Globe edition zu Grunde zu legen. — Sei ihm die Erde leicht, dem treuen, wackern Arbeiter, der sich so frühzeitig zur Ruhe gelegt hat.

III. Vllorxa.

Im 'Timon von Athen', III, 4, 112, stehen folgende Zeilen, die ich nach der I. Folio wiedergebe:

'. . . . . . Go, bid all my Friends againe,
Lucius, *Lucullus* and *Sempronius Vllorxa*: All,
Ile once more feaſt the Raſcals.'

Das Wort *Vllorxa* wurde von denjenigen Herausgebern am Richtigsten behandelt, welche es aus dem Texte entfernten, denn Versuche, an seine Stelle eine Emendation, wie z. B. *all*, *Sirrah*, *all!* zu setzen, mussten aus den verschiedenartigsten Gründen missglücken; weder Schreibweise, noch Gedanke, noch endlich Versform konnten für dieselbe in die Schranken geführt werden. Es ist also nur von Interesse, zu entdecken, wie das Wort in den Text gekommen ist, und was es bedeutet. Ich glaube, dass mir Beides gelungen ist:

In jeder Druckerei sind für die verschiedenen Schriftarten verschiedene Setzkasten, und ein Setzer, welcher ein Manuscript unter Händen hat, das in Antiqua-Schrift zu setzen ist, aber auch einzelne

Wörter in anderen Schriftformen enthält, wird, um die letzteren in seinen Text zu bringen, an den Setzkasten treten müssen, welcher die betreffende Letternart enthält. Ein Gleiches ist mit der I. Folio geschehen: um die bezügliche obige Zeile fertig zu stellen, trat der Setzer an das Pult für Cursivschrift, trug die dort von ihm gesetzten Namen *Lucius, Lucullus, Sempronius* nach seinem Pulte zurück, und griff bei dieser Gelegenheit aus Versehen noch eine Reihe von Lettern, welche bereits für bevorstehenden Druck von dem an diesem Kasten arbeitenden Setzer zum Worte zusammengefügt waren; diese Lettern brachte er — wiederum aus Versehen — in seinen Text, und der Corrector scheute sich, sie auszumerzen — vielleicht um so mehr, je weniger ihm das seltsam klingende Wort bekannt war; er hielt es vielleicht gerade deshalb für einen integrirenden Theil des Verses.[1]) — So weit die Erklärung, auf welche Weise *Vllorxa* in den Vers gekommen ist. — Nun zur Frage, was es bedeutet: Der Setzer am Kasten für Cursivschrift hatte ein Manuscript vor sich, welches irgend eine Art von Rechnungslegung mit Preisangaben enthielt, und hatte eben die Worte

five pounds or ten angels

in der für solche Fälle gebräuchlichen Weise gesetzt, nämlich:

V ll or x a.

V = 5, *x* = 10, *ll* als Zeichen für 'Pfund Sterling', und *a* der Anfangsbuchstabe von *angel*, einer Goldmünze aus jener Zeit, im Werthe von 10 Shilling, also eines halben Pfundes. — Wenn man endlich die betreffende Stelle in der I. Folio mit der Lupe betrachtet, findet man auch bei dem zweiten *l* den für das Pfundzeichen charakteristischen Strich links nach dem ersten *l* hin.

Der Einwand, dem ich begegnete, daß das Gewichtspfund mit *ll.*, das Geldpfund dagegen mit *li* bezeichnet würde, kann zunächst auf die einfachste Art durch Hinweisung auf einen Fehler beim Ablegen des früheren Satzes erledigt werden. Der erste Setzer hat das *ll* in das Fach für *li* geworfen, der zweite es dann später daraus entnommen. Außerdem aber wird es sich ganz besonders darum handeln — und das müßte eben in England untersucht werden — den Gebrauch des *lb* für das Geldpfund aus Documenten nachzuweisen. D a ß e s z u i r g e n d e i n e r P e r i o d e s o a n g e w a n d t w u r d e, i s t z w e i f e l l o s, denn nur aus dem *lb*, *ll.* konnte das £ und später *£*, d. h. aus dem Zeichen für

[1]) Von hervorragender Seite ist mir die Möglichkeit betont worden, daß das Wort *Vllorxa* das Product einer albernen Spielerei des Schreibers oder Copisten sein könne, der sich erlaubt habe, es in die Versreihe oder an den Rand zu setzen. Auch Das ist nicht unwahrscheinlich, und daher dankbar anzunehmen, weil in der vorliegenden Frage das 'w i e' viel schwerer zu beantworten sein wird, als das 'w a s'.

das Gewichtspfund das Zeichen für das Geldpfund entstehen. Eine in England auf diesem Gebiete hervorragende Autorität schreibt zwar: '*So far as I can discover, the conventional sign for pounds sterling at that time was 'li'; I have given some instances on the slip of paper enclosed. But, as far as that goes, there is no greater difficulty in supposing that 'li' might in some way be changed into 'll', than that 'lb' might be*', doch möchte ich das Beneficium dieser Erklärung nicht für mich in Anspruch nehmen, sondern glaube eher, daß es eine Uebergangsperiode gegeben habe, in welcher beide Zeichen sich in einem, nämlich *lb* vereinigten, aus dem dann die neue Form in naturgemäßer Entwicklung hervorging. Es ist eben erwünscht, mehrere Belege zu finden; einen solchen kann ich schon in der von W. Hunter entdeckten Subsidyroll von 1589 nachweisen, deren Original in Carlton Ride Record Office liegt. Dort lesen wir (siehe Halliwell Shakespeare, vol. I. p. 153).

Affid. William Shakespeare — 5 ll. — xiij s. iiij d.

Soweit, was die Lesart *Vllorxa* betrifft. Nun bleibt mir nur noch übrig, demselben Manne gegenüber zu treten, welchen ich bereits in der 'Literarischen Uebersicht' bei Besprechung des Grant White'schen Referats als Verfechter der Nationalitätenfrage im Reiche des Wissens, zu signalisiren gezwungen war. Der dort citirte Briefschreiber, der eine ziemlich officielle Stellung im Kreise der englischen Shakesperianer einnimmt, schreibt mir u. A. Folgendes:

'*Vllorxa: V ll or x a! there you are, 5 £ or 10 angels! You never look to see whether ll., li. or lib. ever meant pounds in Sh's days, or whether 10 angels was used in accounts for 5 £ or any thing like it; you neither search for or produce a parallel instance — if you did, you'd die before you found it ...*' Solche Pistol-Bombast-Reden imponiren zuweilen und schrecken ab; man antwortet nicht und Pistol glaubt, Recht zu haben — darum ist es ganz dienlich, wenn ein Fluellen ihn ab und zu zum Lauch-Essen zwingt.

Was die erste obige Bemerkung betrifft: '*You never look to see whether ll., li. or lib. ever meant pounds in Sh's days*', so brauchte der Briefschreiber nur in den Registers of the Company of Stationers of London, Band III pag. 35 nachzuschlagen, um Folgendes zu finden:

9. Augusti 1596. 38 Elizabeth(ae)
Deliuered in full Court to the master and Wardens The cities bill vnder their seale for XI li Lent in marche (1596) last toward the shippes . . . . 40 li repaiable 28 marcij 1597.

In den ersten 20 Zeilen dieser Seite kommt das Zeichen *li* für Pfund nicht weniger als neun mal vor!

Ferner finden wir, dem Winke der oben citirten Autorität folgend, in Knight Shakspere, a biography (London pag. 465, New-York pag. 469) Folgendes:

In the following August the Lord Chamberlain's company performed Othello in the house of the Lord Keeper at Harefield. The accounts of the large expenditure on this occasion, in the handwriting of Sir Arthur Mainwaring were discovered by Mr. Collier amongst the Egerton-Papers, and they contain the following entry: —

'6. August 1602. *Rewardes to the vaulters, players and dauncers. Of this X^li to Burbidge's players of Othello lxiiij^li xviij^s x^d'* [1])

Ferner siehe pag. 469 (resp. pag. 473): *X^li*, und pag. 481 (resp. pag. 485): *7000 l; 500^li; 933^li 6^s 8^d*; etc.

Für die zweite Bemerkung: *'or whether 10 angels was used in accounts for 5 £ or any thing like it'* würde mein Freund Pistol die erschöpfende Antwort gefunden haben, wenn er sich der Mühe unterzogen hätte, in

Ruding, Annals of the coinage of Great Britain and its Dependencies; from the earliest period of authentic history to the reign of Victoria. 3^d edition. London 1840. 3 vols.

Band I, pag. 343 nachzuschlagen; er würde aus der Elisabeth-Zeit Folgendes gefunden haben:

The former proclamations to prevent the spreading of rumours respecting the decry of the money having proved ineffectual, and the universal expectation of that event being so deeply settled in men's heads, that the prices of things were greatly enhanced; and as until the monies were brought to the value at which they were intended, and ought to be, not only the meaner sort of people, as labourers etc., but also all serving-men, soldiers etc., living only by pensions and wages, would be pitifully oppressed, her majesty was induced to make a final end, and to fix the value of the coins current in the realm, at the following rates by proclamation, to commence from the 4^th of March, the date of the issuing thereof. Which rates were then declared to be those at which they were current since the 6^th of Edward IV., and so on until the 16^th of Henry VIII.

Fine Gold.	*Sovereign*	*was*	*current*	*for*	*30 s.*
	Ryall	„	„	„	*15 s.*
	Angel	„	„	„	*10 s.*
	Half-Angel	„	„	„	*5 s.*

[1]) Die Thatsache, daß obige Handschrift als Fälschung erkannt ist, dient meiner Ansicht nur zu größerer Beweiskraft. Ein Fälscher wird um so sorgfältiger geprüft haben, um die damals gebräuchliche Form wiederzugeben, jemehr er sich bemühte, einer Entdeckung seines Betruges vorzubeugen.

In Bezug hierauf hätte sich der Briefschreiber sogar Raths bei der Autorität Furnivall holen können, denn in 'New Shakspere Society Papers', Series VI No. 3 (von Furnivall herausgegeben) pag. 101 findet er dieselbe Aufführung; pag. VII des gleichen Bandes in der letzten Zeile steht ebenfalls: *an angell of 10 s.'* — Auch für die vom Briefschreiber bestrittene Bezeichnung von *li* für *pound* giebt die Autorität Furnivall Belege, siehe das von Furnivall herausgegebene Heft New Shakspere Society, Series VI, No. 7, pag. VII u. s. w. u. s. w.

Was endlich die dritte Bemerkung betrifft: *'if you did, you'd die before you found it —'* habe ich dem sachkundigen und ebenso belesenen wie gelehrt unterrichteten Briefschreiber die für mich freudige Mittheilung zu machen, daß ich zwar das Nöthige gefunden habe, aber nicht gestorben bin! —

IV. Eine spanische Shakespeare-Uebersetzung.

Unsere geehrte Mitarbeiterin, Frau Caroline Michaelis de Vasconcellos, erwähnt in ihrem interessanten Aufsatz 'Hamlet in Spanien' (Jahrbuch 1875, pag. 319—20) neben drei spanischen Shakespeareübersetzungen, die sie selber benutzt hat, eine vierte, die ihr nur durch eine Notiz von Hartzenbusch dem Titel nach bekannt geworden ist. Sie sagt darüber: 'Viertens läßt seit einigen Jahren der Marqués de Dos Hernanos, ein in Madrid lebender Cubaner, eine Shakespeare-Uebersetzung drucken. Der Kaufmann von Venedig, Othello, Romeo und andere Dramen sind bereits erschienen, doch kommen sie nicht in den Buchhandel, sondern werden vom Verfasser nur guten Freunden zugesandt.' — Mit einer solchen freundlichen Zusendung von Seiten des Uebersetzers bedacht, erlaube ich mir ein kurzes Referat über seine Arbeiten als Ergänzung zu der Abhandlung der Frau Michaelis hier beizubringen. Der in spanischer Grandezza auftretende allgemeine Titel lautet: Obras de William Shakespeare, traduzidos fialmente del Original Inglés con presencia de los Primeras Ediciones y de los Textos dados á luz por los mas célebores Comentadores del Immortal Poeta — por el Excmo Sr. D. Matias de Velasco y Rojas Marqués de Dos Hernanos. — Dieser Titel besagt übrigens die volle Wahrheit: die Uebersetzung ist getreu nach dem englischen Original verfaßt und die ausführlichen Commentare sowie die Noten zum Text verrathen überall die sorgsamste Benutzung einer so reichhaltigen Shakespeareliteratur, wie sie wahrscheinlich in keiner andern spanischen Bibliothek gesammelt sein mag. Zu bedauern bliebe dabei nur, daß der

Uebersetzer sich größtentheils auf Alles beschränkt hat, was an alten und neuen Shakespeareausgaben in England und Frankreich erschienen ist, von deutschen Leistungen auf diesem Gebiete aber aus Unkenntniß unserer Sprache nur gelegentlich durch englische Vermittlung Notiz hat nehmen können. Die drei mir zugegangenen Bände enthalten: 1) Poemas y Sonetos, 2) El Mercader de Venecia, 3) Julieta y Romeo. — Die Umstellung der Namen im Titel der letztern Tragödie, die manchen Leser befremden wird, rechtfertigt der Uebersetzer mit der spanischen Etikette, welche absolut die Voranstellung der Dame vor dem Cavalier verlange. Ob aber dieses spanische Etikettengesetz auch für ein ausländisches Drama und dessen in aller Welt einmal feststehenden Titel maßgebend zu sein braucht, das ließe sich bezweifeln. Im Uebrigen ist das, so viel wir sehen, die einzige Abweichung vom Original, welche sich der Uebersetzer erlaubt hat. Ueberall sonst ist er derselben mit so gewissenhaft treuer Wiedergabe gefolgt, wie sie freilich nur in der von ihm adoptirten Form der Prosa möglich war. Daß auch Shakespeare's lyrische und epische Gedichte hier in schmuckloser Prosa erscheinen, kann auf den ersten Anschein überraschen, wenn wir an den Wohllaut, den Reimreichthum und die in solcher vielseitigen Kunstvollendung ausgebildete Poetik der spanischen Sprache denken. Aber andrerseits wäre es unmöglich gewesen, den ganzen Inhalt eines Shakespearischen Verses in seiner knappen gedrungenen englischen Wortform in das entsprechende Maß eines spanischen Verses zu übertragen, ohne die wesentlichsten Bestandtheile des Originals dabei aufzuopfern. So erscheint denn unser Uebersetzer, dem die Treue und Vollständigkeit seiner Arbeit am Herzen lag, völlig gerechtfertigt, wenn er von vorn herein auf Vers und Reim verzichtete und auch die Dramen in wörtlicher Prosa wiedergab. Freilich hat er zugleich damit auf die Popularität seiner Uebersetzung bei seinen Landsleuten verzichten müssen und recht eigentlich nur für den engeren Kreis der Kenner gearbeitet. Für diesen engeren Kreis der Kenner sind denn auch die gründlichen Commentare und Anmerkungen berechnet, namentlich auch für solche Leser, die das Original studiren, die philologischen Noten, die sich über Lesarten des englischen Textes und deren Gültigkeit verbreiten. In allen diesen Zuthaten, die an Umfang der eigentlichen Uebersetzung mindestens gleichkommen, hat der Verfasser das anders woher Entlehnte reichlich aus eignem Studium und Urtheil vermehrt. Es wäre zu bedauern, wenn ein so wichtiger Beitrag zur Shakespeareliteratur außerhalb Spaniens die verdiente Anerkennung entbehren müßte.

N. Delius.

V.

Double, double toil and trouble;
Fire burn and couldron bubble.

Da die Furneß'sche Ausgabe des Shakespeare vielleicht nur einer geringen Zahl unserer Leser zugängig ist, scheint es angemessen, hier eine ganz besonders für das deutsche Publicum interessante Zusammenstellung von Uebersetzungen obiger Zeilen wiederzugeben, wie Furneß sie in seiner Macbeth-Ausgabe pag. 455 aufführt.

Eschenburg (1776); Schiller (1801); Ortlepp (1838):
Rüstig, rüstig! nimmer müde!
Feuer, brenne; Kessel, siede!

Wagner (1779):
Holteri, polteri, ruck! ruck! ruck!
Feuerchen brenn! Kesselchen schluck!

Schink (1780):
Puh! puh! Würrel' Kessel, puh!
Würrel' würrel' Kessel, halt nicht Rast noch Ruh!

Bürger (1784); Voß (1810); Keller und Rapp (1845); Max Moltke:
Lodre, brodle, daß sich's modle!
Lodre Lohe! Kessel, brodle!

E. Schlegel, Bürger und A. W. Schlegel (in einer unvollendeten Uebersetzung); auch Schlegel und Tieck (1855):
Mischt, ihr alle! mischt am Schwalle!
Feuer, brenn', und, Kessel, walle!

Voß (in seinen Noten, pag. 214, Ausg. 1829):
Dopple Müh' sei, dopple, dopple!
Lodre, Glut; und Kessel, bopple!
oder
Doppelt Müh' und Kraft gekoppelt!
Gluten flammt, ihr Brodel boppelt!

Benda (1825):
Doppelt! doppelt Werk und Müh',
Brenne Feu'r und Kessel sprüh!

Lachmann (1829):
Glühe Brühe, lohn der Mühe,
Kessel wall', und Feuer sprühe.

Tieck (1833):
Feuer sprühe, Kessel glühe!
Spart am Werk nicht Fleiß noch Mühe!

Körner (1836):
Dopplet, dopplet Plag' und Müh,
Aufwall, Kessel; Feuer, glüh!

Simrock (1842):
Brudle, brudle, daß es strudle,
Feuer brenne, Kessel sprudle.

Jencken (1855):
Glühe, Kessel, poltre, polter,
Brühe Noth und Todes-Folter.

Jordan (1867):
Mehret, mehret, Qual und Mühe,
Flackre Flamme, brodle Brühe.

Spiker (1826):
Doppelt, doppelt Fleiß und Mühe,
Feuer brenn' und Kessel sprühe!

Kaufmann (1830):
Brudle, brudle, daß es sprudle!
Feuer brenne, Kessel brudle!

Hilsenberg (1836):
Glühe, sprühe, Hexenbrühe,
Feuer brenn' und Kessel glühe!

Heinichen (1841):
Brodle, schwitze Gift und Galle,
Feuer brenne, Kessel walle!

Jacob (1848):
Doppelt, doppelt Fleiß und Mühe!
Sprühe Feuer, Kessel glühe!

Bodenstedt (1867):
Nun verdoppelt Fleiß und Mühe!
Kessel, schäume; Feuer sprühe!

Leo (1871):
Feuer toller, Kessel voller,
Rüstig, rüstig! Brodeln soll er.

VI. Ausgrabungen in der Kirche und auf dem Kirchhof von Stratford-on-Avon.

(The Birmingham Daily Gazette 17. XII. 80.)

GOOD FREND FOR JESVS SAKE FORBEARE,
TO DIGG THE DVST ENCLOASED HEARE:
BLESTE BE YE MAN YT SPARES THES STONES,
AND CVRST BE HE YT MOVES MY BONES.

Auf dem flachen Steine, welcher das Grab William Shakespeare's in dem Chor der Holy Trinity-Kirche in Stratford-on-Avon deckt, sind diese Verse eingegraben und stets mit Ehrfurcht betrachtet worden. Sie haben von jedem Versuch, die Heiligkeit des Ortes zu stören, der Alles, was von William Shakespeare sterblich war, birgt, erfolgreich abgeschreckt. Es heißt, der Dichter habe sie selbst verfaßt, für diese Behauptung existirt keine andere Gewähr als das Zeugniß der Ueberlieferung. Einst wurde der Vorschlag lebhaft erwogen, die Gebeine von ihrem Ruheplatz fort nach der Westminster-Abtei zu führen; aber die Bitte, sein Grab unangetastet zu lassen, und der Fluch, welchen der letzte Vers enthält, verhinderten die Ausführung des Planes.

Washington Irving erzählt in seinem Sketchbook, daß, als man im Anfang dieses Jahrhunderts ein Gewölbe neben Shakespeare's Ruhestätte grub, der Grund einsank und einen leeren bogenförmigen Raum, durch welchen man in des Dichters Grab gelangen konnte, freiließ. Alle waren jedoch von dem Verdammungsfluch so eingeschüchtert, daß Keiner es wagte und der Todtengräber zwei Tage und Nächte den Ort bewachte, bis die Oeffnung wieder geschlossen. Der alte Mann gestand freilich hineingesehen zu haben, aber er sah nur Staub. 'Den Staub Shakespeare's gesehen zu haben', bemerkt Washington Irving dazu, 'ist immerhin schon etwas.' Die eifersüchtige Sorgfalt, mit der Shakespeare's Grab jeder Zeit gehütet wurde und welche nur der darauf befindlichen Inschrift zu danken ist, erstreckte sich auch auf dessen Umgebung. Seit Shakespeare's Tod, über die Zeit vorher wissen wir nichts, ist der Kirchhof auf dem 'des Dorfes rauhe Ahnen schlafen' von allen Einwohnern streng behütet und sorgfältig vor Entweihung und Zerstörung bewahrt worden. Der Kirchhof und der Chor der Kirche auch sind Freilehen der Stadtcorporation, 'Laienbesitz', nicht dem Pfarrherrn zugehörig. Eintragungen wie die folgenden finden sich häufig in den Corporationsbüchern: 'Der Kirchhof ist für 10 sh. per annum an Herrn Byfield verpachtet. 11. Mai 13. Elisabeth'. '1697: Einige Gemeindegenossen bestreiten der Corporation das Anrecht an einen, auf dem Kirchhof gefallenen Baum'. 'Der Kirchhof ist zu verpachten. Weder dürfen Häute in dem Wasser in der Nähe des Kirchhofes gewaschen, noch darf derselbe als Durchgang, um Häute im Avon zu waschen, benutzt werden. 11. Dez. 1696.' 'Der Pfarrer Mr. Rodgers anerkennt das Vorrecht (am Kirchhof) der Corporation, der getroffenen Vereinbarung gemäß.' Man ersieht hieraus, daß dem Pfarrer und den Einwohnern der Stadt, wenn nicht gesonderte Gerechtsame, so doch wenigstens ein gemeinsames Besitzrecht an der Kirche und ihrer Umgebung zustand, welches sicher zum Vortheil Beider so lange Jahre gedauert hat.

Jedoch vor einer Woche, am vergangenen Sonnabend, durcheilte die kleine ruhige Stadt plötzlich die Kunde von ungewöhnlichen Vorgängen auf dem Kirchhof. Ein großer Theil der Einwohner verfügte sich dorthin und angekommen waren Einige entrüstet, Alle aber erstaunt über das, was sie sahen. Man entdeckte, daß auf dem Kirchhof eine große Aushöhlung gemacht worden war; außerhalb der nördlichen Chormauer war ein vier Fuß breites und vierzehn Fuß tiefes Loch gegraben, unmittelbar neben Shakespeare's Gruft. Zwischen der äußeren Aushöhlung und dem Grabgewölbe innerhalb der Kirche war nur noch eine einfache Ziegelwand stehen geblieben. Viele Knochen und Schädel waren ausgegraben und in angrenzenden Theilen des Kirchhofes eingesenkt worden. Die ganze Sache scheint sehr geheim betrieben zu sein, denn am verflossenen Mittwoch hatte man mit den Ausgrabungen begonnen, also drei Tage hatte das Heraufschaffen und Beisetzen der Gebeine gedauert, ohne daß die Einwohner das

Geringste gemerkt hätten. Daß man es nicht früher erfahren, kommt zweifellos von dem geringen Besuch des Kirchhofes während des Winters. Zwei Ursachen begründeten die Unzufriedenheit der Leute aus der Stadt, erstens daß das Graben ohne Zustimmung des Stadtraths und der Einwohner vor sich gegangen; dann die unmittelbare Nähe der Arbeiten an dem Gruftgewölbe Shakespeare's, welches leicht auch hätte zerstört werden können. Der Pfarrer hatte seit langem eine vollständige Restauration der Kirche geplant, die von den Einwohnern nicht begünstigt wurde, daher diese Vorgänge. Von den beiden Transepten dient der südliche augenblicklich zur Sacristei, der nördliche als Rumpelkammer und Todtengräberstube. Der Pfarrer beabsichtigte diese auch für den Gottesdienst zu öffnen und die Gallerie herunterzunehmen, dadurch wird der Bau einer neuen Sacristei nothwendig. Diese sollte nun außerhalb der nördlichen Wand des Chors errichtet werden; dort stand in früheren Zeiten ein großes Gebäude, lange unter dem Namen 'Beinhaus' bekannt. Der berühmte Kirchenbaumeister Mr. Butterfield war von London eingetroffen, um über den Zustand der Kirche im Allgemeinen zu berichten; die Ausgrabungen waren gemacht worden, um die Mauerreste des Beinhauses bloßzulegen. Wenige Zoll unter der Oberfläche stießen die Arbeiter auf einen rohgezimmerten Bogen, der sich nach allen Seiten zu erstrecken schien, die oben beschriebene Oeffnung wurde gemacht und eine beträchtliche Menge menschlicher Knochen zu Tage gefördert. Später ergab sich, daß sie in einer Höhe von acht Fuß den ganzen untern Theil des Gewölbes, welches dreißig Fuß lang und funfzehn breit war, anfüllten. Es müssen Tonnenlasten gewesen sein. Hauptsächlich fanden sich Schädel und große Knochen, man sah, sie waren nicht willkürlich zusammen geworfen, sondern regelmäßig und eng aufeinandergepackt worden. Das Beinhaus war sicher viele Jahrhunderte gebraucht, denn seit der Reformation wurden dort keine Beerdigungen vorgenommen und 1680 wurde es endgültig geschlossen. Aller Wahrscheinlichkeit nach kannte Shakespeare diesen Ort gut, und möglich ist es, daß er ihm die Worte: 'Der Schrecken dieses Ortes', von dem er die entsetzte Julia sprechen läßt, eingegeben und welcher ihn auch zu der Bitte, dem Segen und dem Fluch in seiner Grabschrift veranlaßten.

Es heißt, daß die Worte Julia's:

'As in a vault, an ancient receptacle,
'Where, for these many hundred years, the bones
'Of all my buried ancestors are pack'd'

denen, die die Höhle gesehen, besonders treffend erschienen seien. Wheler, der Geschichtsforscher von Stratford, sagt bei Gelegenheit der Beschreibung des Beinhauses: 'Es war ein einfaches Gebäude, dreißig Fuß lang und funfzehn breit und mit dem Chor in gleicher Höhe. Man hielt es für den ältesten Theil der Kirche, er stammte aus der Zeit Eduard's des Bekenners. Die Säulen ragten etwas über die Erdoberfläche hinaus, jede war in drei sich durchschneidende Rippen getheilt und das Ganze mit unbehauenen Steinen verschlossen. Darüber war ein Gelaß, wahrscheinlich der Schlafraum der vier Chorsänger; den Aufgang hierzu bildeten steinerne Stufen. Auf Ansuchen des Kirchenvorstandes war vom Bischof von Worcester die Erlaubniß ertheilt, das Gebäude wegen Baufälligkeit niederzureißen; infolge davon wurden die Knochen sorgfältig zugedeckt und das Beinhaus selbst, oder vielmehr der Theil über dem Erdboden im Jahre 1800 abgetragen.' In dem Kirchenbuch wird dieser unter dem Datum 17. März 1620 'des Pfarrers Studirzimmer' genannt, welches auf Befehl des Kirchenältesten reparirt werden soll.

Nachdem die Aushöhlung gemacht war, wurde ein massiver steinerner Bogengang frei, mit einer fast sechs Fuß breiten Oeffnung, das Dach reichte beinahe bis an die Chormauer. Dasselbe hatte keine Seitenträger, daraus schloß man, es sei erst, nachdem man das Beinhaus entfernt, errichtet worden, nur um den Grund zu stützen, wenn die darunter liegenden Knochen vermodert und verwest seien. Man sieht noch in der nördlichen Chorwand innerhalb der Kirche, dicht unter Shakespeare's Grab, einen alten verzierten Eingang, welcher früher zweifellos in des Pfarrers Studirzimmer, oder was der Ort sonst war, geführt hat; sollten die beabsichtigten Restaurationsbauten ausgeführt werden, so wird dieses der Eingang zur neuen Sacristei. Daß die gefundenen Knochen sich seit Jahrhunderten aufgesammelt haben, ist gewiß; es heißt, es seien an Gewicht mehrere Tonnen!

Auffallend ist noch der gut erhaltene Zustand, in dem sie sich befanden. Unter den am Sonnabend aufgefundenen Schädeln war einer viel sauberer als die anderen, von guter Größe und schöner Bildung. Ueber das Stirnbein waren, wahrscheinlich mit Dinte, die Worte

'HODIE MIHI
CRAS TIBI',

mit lesbaren, kühnen, römischen, ungefähr ein Viertel Zoll hohen Buchstaben eingeschrieben. Wörtlich übersetzt: 'Heute mir, morgen dir', eine Warnung des Todten an die Lebenden. Die bessere Erhaltung dieses Schädels im Vergleich zu den andern läßt schließen, daß er in früheren Zeiten als Memento Mori auf einem Grabe gestanden und daß er, als mit der Reformation diese Dinge entfernt wurden, in das Beinhaus geworfen sei. Jetzt ist die Schrift schon schwächer als kurz nach der Auffindung, weil mit der Hand darüber gerieben, um den überflüssigen Schmutz zu entfernen. Trotzdem ist sie deutlich lesbar, die umgebenden Theile und die Zwischenräume der einzelnen Buchstaben müßten sorgfältig mit einem Haarpinsel gereinigt werden, dann würde die Schrift in noch schärferer, kühnerer Art hervortreten. Der Schädel ist jetzt in der Kirche eine merkwürdige Reliquie aus vergangener Zeit! Die Oeffnung ist am Sonnabend mit Brettern zugelegt und später mit einer fußdicken Erdlage bedeckt worden, in diesem Zustand ist der Platz jetzt noch. Am Sonnabend und Sonntag kamen viele Leute auf den Kirchhof, mit wenigen Ausnahmen sahen sie nichts weiter als die feste Decke über der Grube.

Der Ort, wo die Ausgrabung vorgenommen, ist noch mit Brettern und wenig Erde darüber verdeckt; er sieht nicht anders aus als die übrigen Theile des Kirchhofs, in welche man die aufgefundenen Knochen verscharrt hat. Auswärtige Besucher, die nach Stratford eilen, um zu sehen was geschehen, kehren enttäuscht zurück.

VII. Eine Shakespeare-Biographie von Halliwell.[1])

Wenn Kraft, Gesundheit und Neigung es gestatten, so ist es möglich, daß ich einst unter dem Titel: *'Contributions towards a Life of Shakespeare'* eine Reihe von Foliobänden veröffentliche, in welchen ich versuchen möchte, der Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit jedes überlieferten Ereignisses, betreffe es die Person oder die Werke des großen Dramatikers, auf den Grund zu gehen; außerdem würde ich eine große Menge sich gegenseitig ergänzender Thatsachen, die Frucht langjährigen Forschens, anfügen und das Ganze ausgiebig mit Holzschnitten und Facsimiles illustriren. Unter den letzteren würden sich Facsimiles aller bekannten Documente, die den Namen des Dichters enthalten, befinden. Daß die Zusammenstellung einer wirklich erschöpfenden Biographie Shakespeare's ein Ding der Unmöglichkeit ist, bedarf keines Nachweises. Ein Lebensbild ohne Correspondenz, ohne Berichte über mündliche Auslassungen und ohne volle Darlegung des Charakters von Seiten der Zeitgenossen muß nothwendig Stückwerk bleiben.

Freilich ist über den Lebenslauf des Dichters viel mehr bekannt als die Meisten ahnen, theils sind es neue Thatsachen, theils viele Schlußfolgerungen, die noch der Veröffentlichung harren. Ueberdies hat sich neuerdings auf ganz unerwartete Weise eine höchst interessante Quelle unbekannter Informationen erschlossen; dieser Umstand hat mehr als alles Andere dazu beigetragen, meine Abneigung den Widerwärtigkeiten, welche mit der Herausgabe zusammenhängen, die Stirn zu bieten, zu überwinden. Nachforschungen werden nur, wenigstens was mich betrifft, mit Energie durchgeführt, wenn die Resultate schließlich einem nützlichen Zwecke dienstbar gemacht werden. Nach meinem Plan würde die Aufgabe, die ich mir gestellt, eine eingehende detaillirte Schilderung von Stratford-on-Avon zu des Dichters Zeit, und, wie ich 1874 bei Gelegenheit eines ähnlichen Projects auseinandersetzte, allgemeine Notizen über Shakespeare's Umgebung, d. h. unter Anderm seine Familie, die Menschen, mit denen er verkehrte,

[1]) Wir halten es für Pflicht, unsere Leser mit obiger Veröffentlichung J. O. Halliwell-Phillips' bekannt zu machen.

die Bücher, welche er brauchte, die Bühne, auf welcher er spielte, die Güter, die er kaufte, die von ihm bewohnten Häuser und Orte, und das Land, durch das er reiste, in sich schließen müssen. Die Berücksichtigung dieser und ähnlicher Gegenstände muß biographisch von Werth sein. Die Persönlichkeit Shakespeare's wird greifbarer, wenn wir annähernd den damaligen Zustand Englands, die Zeitgenossen des Dichters, den Charakter der von ihm bewohnten Städte, wie es ihm gelungen, ein Vermögen zu erwerben, die Hantirungen und sociale Stellung seiner Verwandten und Freunde, die Einrichtung der alten Bühne und die Gewohnheiten des damaligen häuslichen Lebens in Erwägung ziehen.

Die zahlreichen den großen Dramatiker betreffenden Ueberlieferungen sind niemals eingehend gesichtet worden. Staunenswerth ist es, wie lange sich, ehe es Zeitungen gab, die mündlichen Berichte in den Provinzen erhalten haben; alle, die man bis zum vorigen Jahrhundert verfolgen kann, verdienen eingehendste Prüfung. Viele beruhen auf reiner Erfindung, andere sind äußerst unwahrscheinlich, jedoch einige können zum Theil bezeugt werden. Was diesen Theil der Lebensbeschreibung betrifft, so habe ich den Vorzug genossen, eng mit dem verstorbenen R. B. Wheler und W. O. Hunt, den letzten lebenden Gliedern aus der Traditionszeit, befreundet gewesen zu sein und haben wir diesen Gegenstand häufig mit einander durchgesprochen. — Mit der echten mündlichen Tradition ist es heutzutage vorbei; leider sind aber selbst in den letzten Jahren eine Menge ähnlicher Geschichten ohne Scheu erfunden worden; wäre ihre Verbreitung nicht so unheilvoll, so könnte die Zuversicht, mit der sie verbreitet werden, belustigen.

Charles Dickens schreibt in einem seiner flüchtigen Briefe: 'Shakespeare's Leben ist ein schönes Mysterium und es ist meine tägliche Angst, man könnte etwas entdecken.' Ich sage: Wenn ich fürchten müßte, es sei auch nur entfernt die Möglichkeit vorhanden, Entdeckungen zu machen, die uns Shakespeare als schlechten Menschen enthüllen könnten, so würde ich meine emsigen Forschungen einstellen. Aber der günstigen Zeugnisse über den Menschen sind zu viele, um dies befürchten zu müssen. Daß er in seiner Jugend wild gewesen, manchmal etwas mehr Wein getrunken habe, als gerade nothwendig und sich gelegentlich mehr mit den jungen Damen in Barkside abgegeben, als Mrs. Shakespeare in Stratford-on-Avon genehmigt hätte, werden Alle die einräumen, denen es nicht unerläßlich scheint, daß der größte Dichter auch zugleich der größte Heilige gewesen ist. Daß er aber absichtlich den guten Namen eines Andern geschädigt, oder das Vertrauen eines Freundes oder Wirthes verrathen habe, stimmt zu wenig mit den Urtheilen aus seiner Zeit über ihn, als daß man es für wahrscheinlich halten könnte. Mit Ausnahme einer Anekdote, die zweifellos erfunden ist, ist die Davenantgeschichte die einzige, welche Shakespeare, wenn sie bewiesen, der Anklage einer verbrecherischen Handlung aussetzen könnte; Klatschgeschichten ausrotten ist aber so schwer, daß die Geschichte Generationen hindurch, auch noch jüngst, als wahr angenommen worden ist. Aus dem Grunde gereicht es mir zu besonderer Befriedigung, jetzt nach dreihundert Jahren im Stande zu sein, einen Fund, Beweise von Zeitgenossen, zu veröffentlichen, der endgültig feststellt, daß die Schmähschrift kein wahres Wort enthält.

Der erste Band der projectirten Serie kann nicht vor dem Frühjahr des künftigen Jahres beendigt werden.

Namen von Subscribenten bitte ich mir nicht einzusenden, denn das Werk soll nicht auf Subscription herausgegeben werden. Wenn es je erscheint, so wird es nur von einem Londoner Agenten erhältlich sein, die Zahl der Abzüge wird auf's äußerste beschränkt werden. Diese vorläufige Anzeige hat den Zweck, festzustellen, ob das Interesse für den Gegenstand genügend groß ist, um ein solch weitaussehendes, kostspieliges Unternehmen zu rechtfertigen.

Hollingbury Copse, Brighton, 3. April 1880.

J. O. Halliwell-Phillipps.

Anmerkung. Der angeführte Brief erschien im Athenaeum vom 10. April. Die Correspondenz, welche der Veröffentlichung gefolgt, war nach jeder Richtung erfreulich und ermuthigend. Es ist mir aber nach sorgfältiger Erkundigung klar geworden, daſs die damals vorgeschlagene Art der Publication von fast unübersteiglichen Hindernissen begleitet ist, d. h. wenn ich mir, wie ich es wünsche, vollkommene Unabhängigkeit in der Ausführung und Fernhaltung aller Subscriptions- und Publicationsmühen sichern will. Deshalb werde ich nicht eine Serie, die Fortsetzung heischt, herausgeben, sondern eine Anzahl

zwangloser Bände verschiedener Gröfse und beschränkt in der Zahl der Abzüge, von denen jeder ein in sich geschlossenes Ganze bildet, erscheinen lassen. Also dass in einem Band der Davenantscandal, im andern das Globetheater, im dritten das Rehdiebstahlabenteuer, in einem weiteren des Dichters letzte Krankheit u. s. w. behandelt werden wird. In bestimmten Zwischenräumen werden diese Bände in London öffentlich versteigert werden; der Käufer kann also bei seinem Buchhändler sogar einen einzelnen Band, der wie oben bemerkt, in jedem Falle eine gesonderte Veröffentlichung bildet, bestellen.

VIII. Entstehungszeit von Shakespeare's 55. Sonnett.

(Athenaeum. 11. Sept. 1880.)

Die ersten Verse dieses Sonnets vergleicht Malone mit dem Anfang der allbekannten Ode von Horaz, '*Exegi monumentum*' etc. (III. 30). Die Aehnlichkeit ist nicht nur im Gedanken, sondern zum Theil auch in der Sprache vorhanden. Jedoch ist, so viel ich weiß, nicht nachgewiesen, daß Shakespeare mit den Werken von Horaz bekannt war, trotzdem gebe ich zu, daß die Entgegnung, er habe dieses einzelne Gedicht gekannt, berechtigt ist und kann ich diesen Einwand auch abgesehen von folgenden Gründen gelten lassen.

In seiner '*Palladis Tamia, Wit's Treasury*', herausgegeben im Jahre 1598, sagt Francis Meres mit anderen Lobsprüchen auf Shakespeare folgendes: 'Wie Ovid von seinen Werken spricht:

Iamque opus exegi, quod nec Iovis ira, nec ignis,
Nec poterit ferrum, nec edax abolere vetustas.

Und Horaz von den seinen:

Exegi monumentum aere perennius,
Regalique situ pyramidum altius;
Quod non imber edax, non Aquilo impotens
Possit diruere, aut innumerabilis
Annorum series et fuga temporum:

so erkläre ich, daß jedes einzelne Werk Sir Philip Sidney's, Spencer's, Daniel's, Drayton's, Shakespeare's und Warner's:

Non Iovis ira, imbres, Mars, ferrum, flamma, senectus,
Hoc opus unda, lues, turbo, venena ruent.

Et quanquam ad pulcherrimum hoc opus evertendum tres illi Dii conspirabunt, Cronus, Vulcanus, et pater ipse gentis;

Non tamen annorum series, non flamma, nec ensis,
Aeternum potuit hoc abolere decus.' Fol. 282, 283.

Meine Ansicht ist, daß Shakespeare's Citat oder Anspielung nicht aus Horaz direct, sondern aus dieser Stelle von Meres genommen ist; es ist als sicher anzunehmen, daß das Zugeständniß der Unsterblichkeit, welches ihm und anderen berühmten Zeitgenossen hier gemacht wird, mehr oder weniger des Dichters Aufmerksamkeit erregt hat. Der Schluß, daß er auf die Stelle aus Horaz, nachdem er Meres' Buch gelesen, anspielt, scheint nicht zu gewagt; außerdem ist es merkwürdig, daß in dem Sonnett einige Dinge vorkommen, die nicht mit dem Vers von Horaz, sondern mit dem von Ovid und dem lateinischen Appendix, welchen Meres zufügt, übereinstimmen. Ovid und nicht Horaz spricht von der zerstörenden Wirkung des Feuers und des Schwertes, '*Nec ignis, nec poterit ferrum*'; wenn also Shakespeare auf beide anspielt, so spricht die Wahrscheinlichkeit dafür, daß er sie aus Meres' Citaten und nicht den Werken selbst entnommen hat. Die Hauptaufmerksamkeit möchte ich aber auf den siebenten Vers des Sonnets lenken: '*Nor Mars his sword, nor war's quick fire shall burn*', hier, scheint mir, ist der Ursprung in Meres '*Non mars, ferrum*' zu suchen. Diese Annahme wird bestärkt durch das Mißverhältniß in Shakespeare's Vers, das Verbum '*shall burn*' paßt nur auf '*war's quick fire*' und nicht auf das vorhergehende '*Mars his sword*'. Ich meine, man kann diese Widersinnigkeit leicht erklären, wenn die Worte: '*Mars*', '*sword*' und '*fire*' oder was dafür steht, sämmtlich von Meres entliehen sind. Die Elemente dieses Verses finden sich im Zusammenhang sonst nicht bei Shakespeare, auch erwähnt er an keiner anderen Stelle das Schwert des Mars.

Ich darf hinzufügen, daß der Ausdruck *'all oblivious enmity'* (Malone macht daraus *'alloblivious enmity'*) seine Erklärung in den verschiedenartigen Einflüssen, welche von Meres als Vergessenheit bewirkend genannt werden, findet; vielleicht soll auch das Wort *'enmity'* die feindliche Verschwörung der drei Gottheiten ausdrücken.

Bringt man die Anspielung auf Horaz und die Correspondenz mit Meres in Zusammenhang, so kann kaum bezweifelt werden, daß das 55. Sonnett nach der Herausgabe der *'Palladis Tamia'* im Jahr 1598 entstanden ist. Wir sind daher zu dem Schluß berechtigt, daß die Kritiker irren, welche, weil in diesem selben Meres'schen Buch von den *'sugred Sonnets among his private friends'* gesprochen wird, meinen, diese hätten damals schon (1598) vollständig im Manuscript existirt, obgleich sie erst 1609 gesammelt und gedruckt worden sind. Die Entstehungszeit des 55. Sonnetts meine ich annähernd in die Zeit um 1599 setzen zu können. Freilich um dieses Datum zu rechtfertigen, wäre es erforderlich, das 144. Sonnett aus 'The Passionate Pilgrim' und den dreijährigen Zwischenraum, der im 104. erwähnt wird, zu berücksichtigen.

Tom Tyler.

IX. Ein Portrait von Shakespeare.

(The Birmingham Daily Globe, 21. IX. 80.)

Vielleicht ist es für Shakesperianer interessant, durch Wiederabdruck einige Bemerkungen von Mr. John Rabone aus Birmingham über Portraits des Dramatikers kennen zu lernen; er machte sie bei einem Banket, das in Stratford-on-Avon zur Zeit des Ausflugs des Birminghamer Preß-Clubs stattfand. Mr. Rabone zeigte ein ihm gehöriges Portrait vor, welches von einem Bild, das sich jetzt in Shakespeare's Geburtshaus befindet, copirt wurde, ehe dieses 'restaurirt' war.

Zuerst erwähnte Mr. Rabone das unter dem Namen 'Chandos' bekannte Bildniß, von dem es heißt, es sei von Richard Burbage, dem Schauspieler, nach dem Leben für John Taylor, der es durch letztwillige Verfügung Sir William Davenant hinterließ, gemalt worden. Nach dessen Tode kaufte der Schauspieler Betterton es für 40 Guineen, dann erbten es nacheinander eine Reihe wohlbekannter Persönlichkeiten, bis es endlich in den Besitz des Herzogs von Chandos überging, dem Vater von Anna Elisa, Herzogin von Buckingham. Earl of Ellesmere erstand es 1848 bei dem Verkauf der Gemälde des Herzogs von Buckingham zu Stowe für 355 Guineen; er schenkte es dann der National-Portrait-Gallerie, dort befindet es sich noch. Das Chandosportrait wurde stets von den vielen existirenden Bildern Shakespeare's, die unter sich alle wesentlich verschieden sind und doch ein gewisses Etwas gemein haben, für das zuverlässigste, weil es unzweifelhaft nach dem Leben gemalt ist, gehalten und häufiger als irgend ein anderes in jeder erdenklichen Form copirt. — Vor etwa zwanzig Jahren jedoch wurde diesem Vorrang infolge eines fast zufälligen Ereignisses Eintrag gethan, welchem das jetzt im Geburtshaus befindliche unter dem Namen Stratfordportrait bekannte Bild seine Entdeckung verdankt. Damals forderte die Corporation von Stratford Mr. Simon Collins, einen bekannten Gemälderestaurirer, auf, nach Stratford zu kommen, um die in der Guildhall sich in ihrem Besitz befindlichen Bilder zu reinigen und zu restauriren. Er führte diese Arbeit so gut aus, daß man ihm mehr zu thun gab. Die einige Jahre nach des Dichters Tode in der Kirche aufgestellte Büste war ursprünglich dem Gebrauch der Zeit entsprechend colorirt gewesen; 1793 wurde sie jedoch auf Wunsch Malone's während seines Besuches in Stratford von einem gewöhnlichen Anstreicher mit anderen Monumenten zusammen, weiß angestrichen: 'um dem Zeitgeschmack zu entsprechen'. Man beschloß nun der Büste ihr ursprüngliches Aussehen wieder zu geben und betraute Mr. Collins mit der Aufgabe, die durch Malone veranlaßte Entstellung zu entfernen. Nachdem der weiße Anstrich abgehoben war, kamen die ursprünglichen Farben zum Vorschein und es bedurfte nur geringer Reparatur, um ihnen die einstige Frische wieder zu geben. Nachdem dies geschehen, forderte der verstorbene Mr. William Oakes Hunt, Beigeordneter von Stratford, Mr. Collins

auf, einige ihm zugehörige Bilder zu reinigen. Verkramt in einem der oberen Stockwerke in Mr. Hunt's Hause, fand man eine alte, vielfach beschädigte und etwas zerrissene Farbenskizze; man unterschied mühsam das hingeworfene, roh gemalte Bild eines Mannes mit langem Vollbart. Die Züge waren fast ganz durch Haare verdeckt und das Bild vielfach entstellt. Mr. Hunt erinnerte sich, daß dasselbe, so lange er denken könne und sicher auch früher, im Besitz seiner Familie gewesen; man habe es aber so gering geschätzt, daß es in Mr. Hunt's Jugend ihm und seinen Spielgefährten zur Zielscheibe beim Bogenschießen gedient. Mr. Collins sah die Spuren davon, die rohe Malerei und andere Gründe führten ihn auf die Vermuthung, daß ein anderes möglicherweise werthvolleres Bild darunter verborgen sei. Zuvörderst begann er, mit des Besitzers Erlaubniß, das Gesicht zu reinigen, der unordentliche Backenbart verschwand augenblicklich vor seinem Auflösungsmittel. Nun bearbeitete er einen schmalen Streifen der Leinwand quer über der Brust und war auf's höchste überrascht, als sich schwarze und scharlachrothe Streifen zeigten, die genau dem eben aufgedeckten Monument in der Kirche glichen; (der Anzug desselben besteht aus einem rothen Wamms, darüber ein weiter, schwarzer Mantel ohne Aermel). Es gewann den Anschein, als weise die Gleichartigkeit der Bekleidung mit der Büste auf ein Portrait Shakespeare's hin; das Reinigen wurde in Gegenwart vieler Bürger von Stratford, die die Arbeit beobachteten, fortgesetzt; nachdem die überflüssige Farbenschicht entfernt und das Originalgemälde sichtbar geworden, fand sich, daß die Aehnlichkeit mit der Büste sogar bis zu den kleinsten Falten unverkennbar war. Mr. Collins nahm das Bild auf Mr. Hunt's Kosten mit nach London, um es dort vollständig zu 'restauriren'. Als dies geschehen und es zurückgeschickt worden war, wurde es bei irgend einer Gelegenheit, ich glaube 1861, im Theater neben einem ebenso colorirten Modell der Büste in seiner ursprünglichen Gestalt ausgestellt. Man ersuchte die Mitglieder der Birmingham Archaeological Society, die beiden Werke zu besehen, sie kamen und es entstand lebhafte Für- und Widerrede über die Frage, ob die Büste nach dem Bild, oder das Bild nach der Büste gemacht sei; ein Zusammenhang zwischen beiden wurde von allen Seiten als feststehend angenommen, aber welches das frühere sei ließ sich mit Gewißheit nicht nachweisen. Mr. Collins, der gegenwärtig war, wurde über das Gemälde befragt, er erwiderte, er habe nicht die Absicht zu verrathen, welche Mittel er angewendet, er könne nur sagen, daß er kein Mittel seiner Kunst unversucht gelassen, um das Gemälde so vollendet und dem Original ähnlich wie möglich zu machen; wie weit ihm dies gelungen, zeige das Resultat, das sie vor sich sähen. Das Bild sei sehr zerstört gewesen und er habe alles gethan, um es wieder herzustellen. Man behauptete, das Gemälde sei von Mr. Hunt's Großvater aller Wahrscheinlichkeit nach bei einer Auction in Clopton House mit anderen Sachen in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts gekauft worden. Viele verschiedene Ansichten wurden laut, eins stand bei der genauen Aehnlichkeit mit der Büste, die hauptsächlich bei der Gewandung bis zur Durchführung der geringsten Details im Faltenwurf ging, fest, entweder war diese eine Copie des Gemäldes oder jenes nach der Büste angefertigt worden. Man behauptete, das Gemälde habe kleine lebenswahre Züge, die der Büste durchaus fehlten und daß darum das Bild nach dem Leben und die Büste eine Copie desselben sei. In der Presse war die Meinung mehr gegen als für die Originalität des Bildes; man hielt es für ein Ueberbleibsel vom Jubiläum des Jahres 1769, welches wahrscheinlich später Spaßes halber überschmiert worden sei. Auf der andern Seite ist zu beachten, daß es wirklich ein lebendiges Portrait ist und vielleicht um seiner Erhaltung willen zu Zeiten der Puritaner, als 'Spielleute' in üblem Geruch standen, übermalt wurde. Mr. J. O. Halliwell (Halliwell Phillips) sagt darüber: Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Büste Copie des Gemäldes, oder das Bild Copie der Büste ist; freilich kann ich, nachdem ich das Bild gesehen, nicht länger annehmen, daß die erste Vermuthung jemals Gewißheit werde; ich glaube die Unwahrscheinlichkeit wird Jedem beim Anblick des Bildes einleuchtend, hätte es selbst das nothwendige Alter. Für mich unterliegt es kaum einem Zweifel, daß dieses Bild nach der Büste, frühestens in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts copirt worden; noch wahrscheinlicher ist die Annahme Mr. Hepworth Dixon's, der es zur Zeit des Jubiläums entstehen läßt.' Das Athenaeum meint, 'das Gemälde sei der Büste in der Trinity-Kirche sehr ähnlich, schlecht gezeichnet und in der Weise colorirt

wie die Büste, als sie von Malone gefunden worden.' Von den Zügen spricht es folgendermaßen: 'dieser hölzerne Kopf, diese stieren Augen und diese geschnitzten Locken', weiter 'das Bild hat gar keinen Werth — nicht einmal den des Alters; es ist eine moderne Sudelei, wahrscheinlich war es ein Wirthsschild, ein 'Shakespeare's Kopf', es mag aber auch zu irgend einem mit dem Jubiläum zusammenhängenden Zweck verfertigt sein'. — Ein Kritiker aus Birmingham vertritt die andere Seite: 'Ein ungewöhnlich gut ausgeführtes Gemälde! eine Idealisirung der wohlbekannten Büste! Hätten wir das Geschick und wäre uns der Auftrag geworden, unser Shakespeare-Ideal nach dem geringen vorhandenen Material zu malen, solch' ein Gesicht, solch' eine Gestalt hätten wir gewählt. Die edle Stirn, das tiefe, klare, durchdringende Auge, die schöngeschnittene Nase, der süße, ausdrucksvolle Mund, die wohlgebildete männliche Gestalt, der ruhige, liebenswürdige Ausdruck — nicht ausschließlich praktisch, nicht nur poetisch, sondern eine eigenthümliche Vereinigung intelligenter Kraft, gesunden Sinnes und Weltklugheit erscheinen hier vor uns. Nach sorgsamster Prüfung erklärten zwei höchst competente Kenner in unserer Gegenwart, es sei ihrer Ueberzeugung nach gewiß, daß das Bild nach dem lebenden Original und nicht nach der Büste gemalt sei.' Dies einige Beispiele der vor zwanzig Jahren über das Gemälde gefällten Urtheile. Die Gelehrten stritten, aber trotzdem wurden Mr. Hunt 3000 £ dafür geboten, er lehnte ab, weil er es großherziger Weise vorzog, das Bild dem Geburtshaus-Comité zu überweisen, damit es in Shakespeare's Hause aufbewahrt werde und dort den Besuchern Stratford's ein neuer Anziehungspunkt sei.'

Als die Gesellschaft später das Geburtshaus aufsuchte, zeigte Mr. Rabone ihnen eine Photographie, die gemacht worden, ehe das Gemälde durch Mr. Collins von der unnützen modernen Farbe gesäubert und restaurirt war. Durch Vergleichung dieser Nachbildung mit dem Gemälde in der Sammlung bewies er, wie von einem Theil der ursprünglichen Zeichnung bei der 'Restauration' abgewichen sei, vor allem gab die senkrechte Richtung der Figur durch den scheinbar zurückgeworfenen Kopf dem Stratford-Portrait ein munteres Ansehen, den man in der Photographie nicht findet. Das Portrait habe er mit großer Mühe und beträchtlichen Kosten streng nach der ersten Photographie, natürlich in der ursprünglichen Größe malen lassen.

X. Breslauer Stadtbibliothek.

In der Breslauer Stadtbibliothek befinden sich folgende Werke, welche für uns von Interesse sein können:

Euphues. London 1605. Printed for William Leake.
Rosalynd. Euphues' golden legacie. London 1604. Imp. by J. R. for N. Lyng.
Menaphon. Camillaes alarum to flumbring Euphues. (Greene's Arcadia.)
London printed by James Robert for Nichol. Ling. 1605.
Hamlet. 1605. Printed by J. R. for N. L.
Lylie Euphues anatomy of wit. London by J. Robert for Gabriel Cawood.

XI. Shakespeare-Auction.

In der im Juni 1880 stattgehabten Auction der Dunn-Gardnerschen Bibliothek sind folgende Preise gezahlt worden:

Shakespeare. 1. Fol. Titel Facsimile. Ben Jonson's Verse fehlen	75 £ St.	— sh.	
„ 2. „	37 „	— „	
„ 4. „	32 „	— „	

Henry V. 1608.	30 Guineas.	Lear. 1655.	7 „	5 „
King John. 1622.	10 „	Othello. 1630.	15 „	10 „
Love's Lobour's lost.		Taming of the Shrew. 1631.	14 „	10 „
1631.	3 „	Sir John Oldcastle. 1600.	6 „	15 „
		Yorkshire Tragedy. 1619.	11 „	— „
		Two noble kinsmen. 1634.	13 „	— „

XII. Die Perioden in Shakespeare's dichterischer Entwicklung.

Dr. B. T. Sträter hat im Herrig'schen Archive unter obigem Titel eine Abhandlung veröffentlicht, welche später vielleicht Gegenstand genauerer Prüfung sein wird. Vorläufig bieten wir unseren Lesern ein Bild des practischen Resultates der Sträter'schen Forschung. Der Verfasser war so freundlich, auf unsern Wunsch die nachfolgende Uebersicht zusammen zu stellen:

Gervinus.	Delius.	Furnivall.	Dowden.	Perioden:	Titel der einzelnen Werke.	Jahreszahlen der Vollendung.
1584—93. (?)	1) 1592.	1593 (printed).	1592 (?)	I.	1) Venus und Adonis ('first heir of my invention)	?
1588, 1609. (?)	2) 1608.	1608.	1608.	1564—1589.	2) Pericles, Prince of Tyrus	1580 bis 1589.
1586—89.	3) vor 1591.	1588—90.	1588—90.	Naturalistisch-antikisirender Styl der ersten Jugendzeit.	3) Titus Andronicus	
1589—93.	4) 1591.	1589—91.	1591.		4) Comedy of Errors [1]) (?)	
vor 1592.	5) 1591.	1592—94.	1590—91.		5) Heinrich VI., 1. Part.	
	1592.	1592—94.	1591—92.		2. Part.	vor 1592. (?)
	1593.				3. Part.	

[1]) Von der 'Comedy of Errors' bemerke ich ausdrücklich, daß es zweifelhaft erscheint, ob sie (nach Elze und Richard Simpson) 1585—89, oder in die zweite Periode 1590—91 zu setzen ist.

Gervinus.	Delius.	Furnivall.	Dowden.	Perioden:	Titel der einzelnen Werke.	Jahreszahlen der Vollendung.
?	1) 1594.	1596—97.	1597.	II.	1) The Taming of the Shrew	1590.
1591.	2) 1591.	1590—92.	1592—93.	**1589—1594.**	2) Two Gentlemen of Verona . . .	1590.
1591.	3) 1592.	1588—89.	1590.	Italianisirender	3) Love's Labour's lost	1591.
1592—1605.	4) vor 1598.	1601.	1601—2.	Styl der ersten Ent-	4) Love's L. wonne or All's well that ends well , ...	1591.
1596.	5) 1592.	1591—93.	1591 u. 1596.	wickelung und Blüthe-	5) Romeo and Juliet	1592.
vor 1594.	6) 1593.	1594 (printed).	1593—94.	zeit.	6) Lucrece	1593.
1594.	7) 1595.	1596.	1596.		7) Merchant of Venice	1593—94. (?)
1594.	8) 1595.	1590—91.	1593—94.		8) Midsummer-Night's-Dream	1594.
?	9) ?	1609 (publ.).	1595—1605.		9) First Sonnets	1590—94.
1593.	1) 1594.	1594.	1593.	III.	1) Richard III.	} 1594—95.
1594.	2) 1596.	1593—94.	1594.	**1595—1601.**	2) Richard II..	
1595—96.	3) 1596.	1595.	1595.	Historisch-	3) King John	1596.
1596—98. {	4) 1597.	1596—97.	1597.	realistischer und	4) Henry IV., 1. Part.	1597.
	5) 1598.	1597—98.	1598.	humoristischer Styl.	5) Henry IV., 2. Part.	1598.
1599.	6) 1599.	1599.	1599.		6) Henry V.	1599.
1598—1600.	7) 1599.	1599—1600.	1598.		7) Much Ado about Nothing . . .	} 1599—1600.
1598—1600.	8) 1601.	1600.	1599.		8) As you like it	
1600—1601.	9) 1601.	1601.	1600—1601.		9) What you will	1600.
1600—1603.	10) 1600.	1598—99.	1598. (?)		10) The Merry Wives of Windsor .	1601.
vor 1604.	11) 1603.	1603.	1603.		11) Measure for Measure	1601—1603.
?	12) ?	1609 (publ.).	1595—1605.		12) Sonnets	1595—1600.

Gervinus.	Delius.	Furnivall.	Dowden.	Perioden:	Titel der einzelnen Werke.	Jahreszahlen der Vollendung.
1600—1602 (nach Dyce u. Collier).	1602.	1602—1603.	1602.	IV. **1601—1608.** Großer Tragödien-Styl.	Hamlet	1601—1602.
1602.	1603.	1601.	1601.		Julius Caesar	1602.
1602.	1604.	1604.	1604.		Othello, the Moor of V.	1602—1604.
1603 (vor 1604).	1603.	1603.	1603.		Measure for Measure	1603. (?)
1603—1606.	1604—5.	1605—1606.	1605.		King Lear	1604—1605.
1605.	1606.	1605—1606.	1606.		Macbeth	1606.
1607—1608.	1608.	1606—1607.	1607.		Anthony and Cleopatra	1607.
1610.	1609.	1607—1608.	1608.		Coriolan	1607—8. (?)
	1607, 1608, 1609, 1610—1611.				Uebergangsstücke zur letzten Periode; Umarbeitung des 'Pericles', des 'Timon von Athen' (?), 'Troilus und Cressida' und 'Cymbeline'.	1608—1609.
1608—1609.	1609.	1606—1607.	1603, 1607. (?)	V. **1608—1616.** Winter-Märchen-Styl.	Troilus und Cressida	1608.
1609.	1610—11.	1610—12.	1609.		Cymbeline	1609. (?)
?	1607.	1607—1608.	1607—1608.		Timon von Athen	1610. (?)
1611.	1611.	1610.	1610.		The Tempest	1610—11.
1610—11.	1610.	1611.	1610—11.		The Winter's Tale	1610—11.
1603—1604 (nach Collier).	1613.	1613.	1612—13.		Henry VIII.	1612—13.
Den früheren Standpunkt repräsentirend, vorzugsweise nach Malone und Collier.	Nach dessen neuester Anordnung im Leopold-Shakespeare.	Nach dessen Einleitung zum Leopold-Shakespeare.	Nach dessen kleinem 'Shakespeare' (1879).			

Statistischer Ueberblick

über die Aufführungen Shakespearescher Werke auf den deutschen Bühnen und einigen ausländischen vom 1. Juli 1879 bis 31. December 1880.

Aachen (Stadttheater). Der Kaufmann von Venedig. (Schlegel). 29./10. und 1./11. 79. — Hamlet. (Schlegel). 28./11. 79. (Hamlet — St. Lesser als Gast.) 2./11 und 6./11. 80. — Othello. 30./3. 80. (Othello — Morisson als Gast).

Altenburg (Herzogl. Hoftheater). Was ihr wollt. (Schlegel). 9./1. 80. — Das Wintermärchen. (Dingelstedt). 14./3. 80. — Macbeth. (Schiller). 7./12. und 19./12. 80. —

Altona siehe Stadttheater Hamburg.

Amsterdam. Gastspiel der Meininger, siehe Meiningen.

Annaberg — Glauchau — Plauen — Wittenberg. (Ges. Haberstroh.) Romeo und Julia. (Schlegel — Tieck.) 8./8., 31./10. und 15./11. 79. 12./2. und 6./5. 80. (Romeo — Otto Hartmann als Gast). — Othello. (Schlegel-Tieck). 18./11. 79. — Der Widerspenstigen Zähmung. (Baudissin — Deinhardstein). 18./4., 31./5. 80.

Aschaffenburg. (Stadttheater). Der Kaufmann von Venedig. (West). 2./2. 80. (Shylock — Löwenfeld aus Stuttgart als Gast). — Othello. 29./2. 80.

Augsburg (Stadttheater). Das Wintermärchen. (Dingelstedt). 9./10., 13./10. und 15./10. 79. — Der Widerspenstigen Zähmung. 5./2. 80. und 3./4. 80. — Hamlet. 30./3. 80.

Baden-Baden, siehe Carlsruhe.

Barmen-Elberfeld (Stadttheater). Hamlet. (Schlegel — Oechelhäuser.) 7./11., 8./11. 79. — Der Widerspenstigen Zähmung. 14./2, 23./2., 27./2. 80. — Der Sommernachtstraum. 28./2., 2./3., 12./3., 18./3., 16./10., 18./10. und 26./10 80. — Der Kaufmann von Venedig. (Schlegel — West.) 29./12., 30./12. 80.

Bamberg, siehe Nürnberg.

Basel (Stadttheater). Hamlet (Hamlet — Norrenberg; Ophelia, Jaud.)

Bautzen (Stadttheater). Der Kaufmann von Venedig. 21./10. 79. (Shylock — Jaffé aus Dresden als Gast.)

Bayreuth (Königl. Opernhaus) und *Landshut* (Stadttheater). Othello. (West). 6./10. 80. — Richard III. (Schlegel — Dingelstedt) 11./12. 80.

Belgard, Coeslin und *Colberg* (Gesellschaft Hartmann). Der Sommernachtstraum. (Schlegel). 13./2. 80. — Die Comödie der Irrungen. (Schlegel-Tieck). 7./4. und 7./5. 80.

Berlin (Königl. Schauspiele). König Lear. (Voß.) 17./8. 79. 29./1. und 6./5. 80. — Die Comödie der Irrungen. (Holtei.) 3./9. 79. — Hamlet. (Schlegel — Oechelhäuser.) 11./9., 5./10., 29./10. und 11./12. 79, 14./1., 12./3., 24./9. 80. — (Hamlet — Dettmer als Gast) 2./12. und 29./12. 80. — Richard III. (Schlegel — Tieck — Oechelhäuser.) 17./9. 79. — König Heinrich IV., I. Theil. (Schlegel — Tieck — Oechelhäuser) 18./10. 79 und 11./1. 80. — Romeo und Julia. (Schlegel.) 22./10. und 30./11. 79. — Macbeth (Schlegel — Tieck — Oechelhäuser). 20./12. und 25./12. 79. (Lady Macbeth — Niemann - Seebach als Gast). — König Heinrich IV., II. Theil. (Schlegel – Tieck — Oechelhäuser.) 12./1. 80. — Die bezähmte

Widerspenstige. (Schlegel — Tieck — Deinhardtstein). 25./8. 80. — König Richard II. (Schlegel — Oechelhäuser.) 2./2. 80. — Der Sommernachtstraum. (Schlegel.) 18./11, 20./11,24./11., 28./11., 30./11., 4./12., 8./12., 10./12., 14./12., 17./12., 21./12., 23./12. und 27./12. 80. — Othello. 7./12., 19./12. 80. Hauptrollen: Kahle — Lear, Dromio von Ephesus, 1. Schauspieler, Richard III, Graf von Worcester, Escalus, Macduff, Northumberland (Hrch. IV., II. Th.), Lancaster, Jago, Mercutio — Berndal — Gf. Kent, Geist von Hamlet's Vater, Herzog von Clarence, Owen Glendower, Bruder Lorenzo, Macbeth, Oberrichter, Heinrich Bolingbroke. — Denike. Kg. von Frankreich, Dr. Zwick, Rosenkranz, Poins, Heinrich Percy (Rich. II.), Herzog von Burgund. — Oberländer Gf. Gloster (Lear) Polonius, Gf. Rivers,. Falstaff, Capulet, Pförtner (Macbeth), Vincentio, Egeus (Sommernachtstraum). — Klein. Edmund der Bastard, Solinus, Claudius, Buckingham, Heinrich IV., Capulet, Banquo, Herzog von York (Richard II.) — Drach. Edmund der Bastard, Petruchio, Gf. Northumberland (Richard II.), Othello, Theseus. — Urban. Edgard, Antipholus von Ephesus, Laertes, Percy (Heinrich IV.), Romeo, Malcolm, Thomas, Lucentio, v. Glarence, Norfolk (Richard II.), Cassio, Demetrius. — Ludwig, Hamlet, Prinz Heinrich, Romeo, Richard II. — Hellmuth-Brähm. Gf. Gloster (Lear), Aegeon, Claudius, Hastings, Northumberland (Heinrich IV.), Montague, Duncan, Gf. Warwick, v. Eston, — Goritz. Herzog von Albanien, Antipholus von Syrakus, Horatio, Prinz von Lancaster (Heinrich IV.), Lenox, Herzog von Aumerle. — Krause. Narr (Lear), Schaal, Baptiste. — Vollmer. Haushofmeister (Lear), Dromio von Syracus, Osrik, Bardolph, 1. Mörder, Pistol, Tranio, Zettel. — Link — Fortinbras, Edmund Mortimer. — Schmidt. Herzog von Burgund, Eduard IV., Montague. — Liedtke. Mercutio. — Frl. Stollberg. Regan, Gertrud (Hamlet), Margarethe von Anjou, Hypolita. — Frl. Meyer. Cordelia, Ophelia, Elisabeth, Gemahlin Eduard IV., Lady Percy, Julia, Bianca, Königin (Richard II.), Desdemona, Helena. — Frl. Kessler. Adriane, Catharina. — Frl. Frauenthal. Luciane. — Fr. Frieb-Blumauer. Aemilia, Amme der Julia. — Frl. Bittner. Ophelia, Lady Macduff. Frl. Hofmeister. Humphrey von Gloster. — Fr. Breitbach. Lady Northumberland, Herz. von Gloster (Richard II.). —

Berlin (Nationaltheater). Antonius und Cleopatra. (Dingelstedt). 12./10., 13./10, 14./10., 15./10., 16./10., 17./10., 18./10., 19./10., 20./10. 79. (Frl. Suhrlandt als Gast). — Julius Caesar. 19./2. 80. (Studentenvorstellung). — Othello. 22./2., 23./2., 29./2., 16./10., (Barnay als Gast), 31./10. 80. (B. a. G.). — Das Wintermärchen. (Dingelstedt). 23./4., 24./4., 25./4., 26./4. 80. (Hermione — Frl. Bognar als Gast.) — Cymbelin. (Wolzogen). 5./9., 6./9., 7./9., 8./9., 9./9., 10./9., 13./9., 15./9., 24./9. 80. (Königin — Frl. Suhrlandt als Gast.). — Hamlet. (Schlegel). 22./9. 80. (Barnay als Gast). 23./9. 80. (w. o.) — Richard III. 14./11. 80. (Otto Lehfeld als Gast.) — Macbeth. 21./11. 80. (Otto Lehfeld als Gast). — Der Kaufmann von Venedig. 28./11. 80. (Shylock — Otto Lehfeld als Gast). — Hauptrollen: Günther. Antonius, Othello, Leontes, Cymbelin. — Frl. Meißner. Desdemona, Paulina. — (Ostendtheater). Othello. (Voß.) 4./10., 5./10., 6./10., 10./10., 11./10. 79. (Morisson als Gast). 17./1. 80. (Krüger als Gast). 7./11., 21./11. 80. (Lehfeld als Gast). — Hamlet. (Schlegel). 19./11., 20./11. 79. (Krüger als Gast), 21./11. 79. (Krüger a. G.) 25./12. 80. (Krüger als Gast). — Viel Lärm um Nichts. 5./1., 7./3. 80. (Ambrosius — Dessoir als Gast, Benedict — Krüger als Gast, Hero — Frl. Loeben als Gast). 24./11., 25./11., 26./11. 80. (Krüger als Gast, Hero — Marie Swoboda als Gast). — Romeo und Julia. (Schlegel). 1./5., 2./5., 3./5., 5./5., 9./5. 80. — Richard III. (Schlegel). 8./5., 9./5., 10./5., 11./5. 80. — König Lear. 23./10., 26./10. 80. (Otto Lehfeld als Gast). — Der Kaufmann von Venedig. 29./10., 31./10. 80. (Otto Lehfeld als Gast). Der Widerspenstigen Zähmung. 31./10. (Nachmittag), 1./11. 80. (Otto Lehfeld als Gast). — Macbeth (nach Schiller, Tieck und Kaufmann, bearb. von Dingelstedt). 5./12., 8./12. 80. (Otto Lehfeld als Gast). (Lady Macbeth — Frau Swoboda als Gast). — Hauptrollen: Hillmann — Hamlet, Romeo, Herzog von Clarence. — Frl. Doppel — Desdemona, Ophelia, Julia, Lady Anna, (Richard III.) — Herzmann — Ri-

chard III. — (Belle-Alliancetheater.) Der Widerspenstigen Zähmung. 22./7., 23./7., 24./7. 79. — Hamlet. 24./10., 29./10. 79. (Jendersky von Stuttgart als Gast). — Der Kaufmann von Venedig. 20./10., 28./10., 21./11. 80. (Shylock — Director Lebrun als Gast). — (Hennetheater). Othello. 17./11. 79. (Germaniatheater). Othello. 5./12., 7./12., 14./12. 79, 15./2. 80.

Bernburg (Sommertheater). Der Widerspenstigen Zähmung. (Deinhardtstein). 25./8. 79.

Brandenburg a./H. (Sommertheater). Das Wintermärchen. (Dingelstedt). 22./7. 79. (Leontes — Hildebrandt, Hermione — Frl. Schwarzenberg, Paulina — Frl. Gerlach). — Der Widerspenstigen Zähmung. 23./7. 79. (Petruchio — Hildebrandt, Catharina — Frl. Schwarzenberg). — Othello. 25./7. 79. (Hildebrandt — Frl. Schwarzenberg). — Romeo und Julia. 5./8. 79. (Hildebrandt — Frl. Schwarzenberg). — Der Kaufmann von Venedig. (Schlegel). 12./6. 80. — Hamlet. (Schlegel). 7./8. 80.

Braunschweig (Hoftheater). Das Wintermärchen. (Dingelstedt). 29./9. 79. — Der Widerspenstigen Zähmung. (Baudissin — Deinhardtstein). 4./12. 79. — Viel Lärm um Nichts. (Holtei). 10./12. 79. — Hamlet. (Schlegel). 26./4., 4./10. 80. — König Lear (Schlegel — Tieck). 26./12. 80. — Hauptrollen: Rüttiger — Leontes, Petruchio, Benedict, Hamlet. — Bethge. Lucentio, Don Pedro, Herzog von Albanien. — Schwerin. Lear. — Frl. Behre. Hermione, Ophelia, Goneril. — Frl. Geber. Perdita, Bianca, Hero. — Frl. Bernadelli. Catharina, Beatrice, Regan. — Frl. Smutek. Cornelia.

Bremen (Stadttheater). Romeo und Julia. (Schlegel). 8./9. 79. — König Lear. (Schlegel). 6./10., 4./11., 22./12. 79. — Was ihr wollt. (Schlegel). 13./12. 79. Hamlet. (Schlegel), 29./12. 79. 18./10. 80. (Vor 100 Jahren zum ersten Male). — Der Kaufmann von Venedig. 2./2. 80. — Othello. (Schlegel). 1./3. 80. — Macbeth. (Schiller — Schlegel). 10./3., 14./4. 80. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardtstein). 12./4., 16./4. 80. — König Johann. (Schlegel). 13./9., 25./9. 80. — Richard II. (Schlegel). 4./10. 80. — König Heinrich IV., I. Theil. 8./11., 13./11. 80. — König Heinrich IV., II. Theil. 29./11., 11./12. 80. — Cymbelin. (Hertzberg; für das Bremer Stadttheater bearbeitet von Bulthaupt). 27./12., 30./12. 80. — Hauptrollen: Grube — Lear, Hamlet, Shylock, Othello, Macbeth, König Johann, Richard II., Heinrich IV., Jachimo. — Gehring. Romeo. Alexander — Orsino. — Sprotte — Petruchio, Posthumus. — Schmitt — Falstaff, Cymbelin. — Frl. Rossi — Julia, Viola, Ophelia, Desdemona. — Frl. Wassermann — Regan, Olivia, Königin (Cymbelin). — Frl. Kafka — Cordelia, Porzia, Catharina. Frl. Grevenberg — Thomas von Clarence, Imogen. — Frl. Alexander — Goneril. — Frl. Gröger — Ophelia. — (Tivolitheater). Der Widerspenstigen Zähmung. (Baudissin — Deinhardtstein). 8./8. 79.

Breslau (Stadttheater). Hamlet. (Schlegel — Tieck). 15./11., 4./12. 79. 12./3. 80. (Kahle als Gast). — Der Sommernachtstraum. (Schlegel — Tieck). 6./12., 8./12. 79, 20./1., 6./11., 8./11., 16./11. und 23./11. 80. — Richard III. (Schlegel — Tieck). 6./3., 13./3. 80. (Kahle als Gast). — König Lear. (Voß). 10./3. 80. (Kahle als Gast). — Der Kaufmann von Venedig. (Schlegel). 16./3. 80. — Das Wintermärchen. (Dingelstedt). 13./4. 80. — Othello. (Schlegel — Tieck). 18./9., 17./10. 80. — Julius Caesar. 12./10., 14./10., 16./10., 21./10., 23./10., 27./11. 80. (Lobetheater). Othello. (Voß). 11./5. (Morisson als Gast). — Der Widerspenstigen Zähmung. 11./12., 12./12. 80. (Frl. Ellmenreich als Gast.)

Bromberg (Stadttheater). Der Widerspenstigen Zähmung. (Deinhardtstein). 9./10. 79. — Viel Lärm um Nichts. (Schlegel). 17./10. 79. — Hamlet. 14./11. 79. — Romeo und Julia. 2./1., 9./1., 14./1. 80. — Das Wintermärchen. (Dingelstedt). 8./2., 15./2. und 5./3. 80. — Der Kaufmann von Venedig. 23./11. 80. — Othello. 3./12. 80.

Brünn (Stadttheater). Das Wintermärchen. (Dingelstedt). 8./11., 16./11. 79. — König Heinrich V. (Dingelstedt). 23./12. 79. (Ernst Hartmann von Wien als Gast). — Julius Caesar. (Schlegel — Laube). 23./3. 80. — (Marcus Antonius — Robert a. G.). — Hamlet. (Schlegel). 1./3. 80. (Sonnenthal von Wien als Gast). — Der Kaufmann von Venedig. (Schlegel). 7./7. 80. (Shylock — Wachtel von Königsberg als Gast).

Calbe, Gardelegen, Quedlinburg, Salzwedel und *Weissenfels* (Ges. Kneisel). Othello. (Schlegel). 29./8., 23./11. 79, 27./2., 14./11., 21./11. 80. — Hamlet. (Schlegel). 1./2. 80.

Carlsruhe (Großherzogliches Hoftheater). Der Kaufmann von Venedig. (Schlegel — Devrient). 16./10. 79, 8./1. 80. — Macbeth. (Schiller — Voß — Devrient). 18./11. 79. — Der Sommernachtstraum. 19./1. 80. — Die Comödie der Irrungen. (Holtei). 27./1. 80. — König Lear. (Voß). 22./4. 80. — Viel Lärm um Nichts. (Schlegel — Tieck). 17./9., 28./9., 18./10. 80. — Julius Caesar. (Schlegel). 22./10., 26./10., 29./11. 80. — Was ihr wollt. (Schlegel). 12./11. 80. — Baden-Baden. Der Kaufmann von Venedig (w. oben). 10./12. 79. — Die Comödie der Irrungen. (W. oben). 4./2. 80. — König Lear. (W. oben). 5./5. 80. — Viel Lärm um Nichts. (W. oben). 20./9., 20./10. 80. — Was ihr wollt. (W. oben). 2./12. 80. — Hauptrollen: Schneider — Antonius, Macbeth, Theseus, Antipholus von Ephesus, Lear, Leonato, Julius Caesar. — Lange — Shylock, Dromio von Syracus. — von Hoxar — Lysander, Edmund (Lear), Benedict, Marcus, Antonius, Orsino. — Prasch — Edgar Gloster, Brutus. — Frl. Schwartz — Porzia, Helena, Luciane, Cordelia, Beatrice, Viola. — Schilling — Sebastian. — Frau Lange — Lady Macbeth, Goneril. — Frau Größer — Adriane, Regan. — Frau Stritt — Olivia.

Cassel (Königliche Schauspiele). Hamlet. (Schlegel). 17./9. 79, 29./9. 80. — Der Kaufmann von Venedig. (Schlegel). 2./10. 79. (Shylock — Löwe aus Leipzig als Gast). 10./12. 79. (Shylock — Pauli von Oldenburg als Gast). 16./11. 80. — Der Sommernachtstraum. (Schlegel). 24./11. 79., 21./4., 31./12. 80. — Die Comödie der Irrungen. (Holtei). 7./2., 24./4. 80. — Romeo und Julia. (Schlegel). 23./4. 80. — Cymbelin. (Delius — Vincke). 1./5., 4./5. 80. — Macbeth. (Schlegel — Tieck). 16./5., 24./5. 80. — Das Wintermärchen. (Dingelstedt). 9./6., 7./12. 80. — Viel Lärm um Nichts. 19./8., 31./8., 26./10. 80. — Wie es Euch gefällt. (Schlegel — Pabst). 4./10., 12./10., 23./12. 80. — König Heinrich IV., I. Theil. (Schlegel — Devrient). 2./12. 80. — Hauptrollen: Thies — Hamlet, Lysander, Antonius von Ephesus, Mercutio, Posthumus, Macbeth, Leontes, Benedict, Oliver de Boys, Heinrich Percy. — Weise — Claudius (Hamlet), Antonio, Theseus, Cymbelin, Banquo, Herzog in Verb. (W. e. E. g.), Heinrich IV. — Rinald — Demetrius, Antonius von Syracus, Romeo, Guiderius, Malcolm, Florizel, Claudio, Adam de Boys, Bassanio (Kfm. v. Ven). — Borchers — Shylock. — Frl. Pauli — Ophelia, Hermia, Julia, Perdita, Hero. — Fr. Lewinsky-Precheisen — Porzia, Helena, Adriane, Imogen, Lady Macbeth, Hermione, Beatrice, Rosalinde. — Fr. Mills-Milarta — Paulina.

Celle (Sommertheater). Othello. (Schlegel — Tieck). 13./7., 18./7. 80. (Weilenbeck als Gast).

Chemnitz (Stadttheater). Der Kaufmann von Venedig. (Schlegel). 7./1. 80. — Hamlet. 26./1. 80. (Hamlet — Porth, Ophelia — Frl. Meyer aus Dresden als Gäste). — Othello. (Tieck — Voß). 16./10., 21./10. 80. (Morisson als Gast). — Richard III. (Schlegel). 23./10. 80. — Das Wintermärchen. (Dingelstedt). 1./12., 10./12. 80. — (Thaliatheater). Der Sommernachtstraum. (Schlegel — Tieck). 15./8. 79. (Puck — Frau Hasemann-Kläger als Gast).

Coblenz (Stadttheater). Hamlet. (Schlegel). 3./12. 79. (Wassermann als Gast). 7./12 79, 29./12. 80.

Coburg-Gotha (Herzogliches Hoftheater). Hamlet. 19./9., 19./10. 79, 16./1., 7./3., 3./10. 80. — Der Kaufmann von Venedig. 26./12. 79., 10./4. 80. — Othello 10./9. 80.

Cöln. (Stadttheater). Der Widerspenstigen Zähmung. (Deinhardtstein). 11./10., 22./11. 79. — Viel Lärm um Nichts. (Holtei). 20./10., 4./12. 79. — Der Sommernachtstraum. (Schlegel). 1./1., 11./2. 80. — Der Kaufmann von Venedig. 19./1., 22./1. 80. — (Shylock — Haase als Gast). 20./11. 80. (Shylock — Possart als Gast). — Hamlet. (Schlegel). 24./1. 80. (Haase als Gast). 21./2. 80. (Jg. Wolff von Hamburg als Gast). — Romeo und Julia. 27./9., 6./12. 80. — Hauptrollen: Hitzigrath — Petruchio, Benedict, Theseus. — Käster — Romeo. — Frl. Guinand — Catharina, Beatrice, Helena. — Frl. Honnef — Ophelia, Julia. — (Sommertheater a. d. Flora). Der Kaufmann von Venedig. 20./8. 79.

(Shylock — Kaufmann von Newyork als Gast).

Cöslin, Stolp, Rügenwalde (Gesellschaft Hansing). Der Widerspenstigen Zähmung. 11./3., 18./4., 17./11. 80. (Catharina — Niemann-Seebach als Gast). — Hamlet. 5./11. 80. (Hamlet — Varena als Gast).

Cöthen (Stadttheater). Richard III. 1./8. 80. (Albert als Gast).

Cottbus (Sommertheater). Othello. (Voß.) 11./7. 80.

Crefeld (Stadttheater). Hamlet. 28./9., 6./10. 79. — Der Sommernachtstraum. 25./10. 79. — Othello. (Schlegel — Voß). 26./12. 80. — Der Widerspenstigen Zähmung. (Deinhardtstein). 29./12. 80. — Sommertheater). Der Widerspenstigen Zähmung. (Baudissin — Deinhardtstein). 2./8. 80.

Danzig (Stadttheater). Macbeth. (Schiller). 20./11. 79. — Der Sommernachtstraum. (Schlegel). 14./9. 79, 30./10. 80. — Romeo und Julia. (Schlegel). 1./11. 80. — Der Widerspenstigen Zähmung. (Baudissin — Deinhardtstein). 24./1. 80. — Hamlet. (Schlegel). 28./2. 80. — Othello. 23./10. 80. — Der Kaufmann von Venedig. (Schlegel). 6./11. 80. — Lear. 26./11. 80. (Barnay als Gast). — Das Wintermärchen. (Dingelstedt). 11./12. 80. — Hauptrollen: Müller — Lysander, Romeo, Macduff. — Eulau — Theseus, Macbeth, Petruchio, Hamlet. — Frl. Schanzer — Helena, Julia, Ophelia. — Frl. Weinert — Helena, Hermione, Porzia. — Weber — Othello, Theseus, Leontes.

Darmstadt (Großherzogl. Hoftheater). Der Sommernachtstraum. (Schlegel). 1./1., 4./4. 80. — König Lear. (Voß). 24./2. 80. — Romeo und Julia. (Schlegel). 21./5. 80. (Hacker als Gast). — Der Kaufmann von Venedig. 26./10. 80. — Richard II. (Schlegel — Dingelstedt). 2./11., 3./12. 80. — König Heinrich IV., I. Theil. (Schlegel — Dingelstedt). 7./12. 80. — Hauptrollen: Peppler — Lysander. — Edward — Demetrius, Edmund (Lear), Richard II., Prinz Heinrich. — Wünzer — Lear, Percy. — Fiala — Edgar (Lear), Mercutio. — Werner — Shylock. — Dalmonico — Heinrich Bolingbroke, Heinrich IV. — Frl. Weigel — Helena, Cordelia, Julia, Porzia, Isabella von Valois, Lady Percy. — Fr. Hasemann-Kläger — Puck, Nerissa.

Demmin, Forst (Gesellschaft Brede). Othello. (Schlegel — Tieck). 11./10. 79. — Hamlet. 14./1., 23./4. 80. (Grans als Gast).

Dessau (Herzogliches Hoftheater). Der Kaufmann von Venedig. 5./10., 26./12. 79. — Was ihr wollt. 18./4. 80. — König Johann. (Schlegel — Oechelhäuser). 16./11. 80. — Richard II. (Schlegel — Oechelhäuser). 12./12. 80. — Hauptrollen: Meyer — Antonio, Bolingbroke. — Reubke — Orsino, der Dauphin, Richard II. — Kroter — König Johann, Johann von Gaunt. — Frl. Ungar — Porzia, Olivia, Isabella. — Frl. Bruckmüller — Viola, Sebastian.

Dresden (Königliches Hoftheater). Was ihr wollt. (G. zu Putlitz). 8./9., 19./9., 24./9., 8./10., 17./10., 5./11. 79, 5./4., 31./5., 26./8. 80. — Der Kaufmann von Venedig. (Schlegel — Devrient). 12./9., 29./9., 19./11., 1./12. 79., 23./2., 26./5., 8./10., 10./12. 80. — Romeo und Julia. (Schlegel — Devrient). 17./12. 79, 9./4., 7./5., 20./12. 80. — Viel Lärm um Nichts. (Baudissin — Holtei). 22./12. 79, 20./3., 13./5. 80. — König Lear. (Voß). 17./3., 14./4. 80. — Der Sommernachtstraum. (Schlegel). 17./8. 79, 23./4., 15./11. 80. — Macbeth. (Schiller — Tieck — Kaufmann — Dingelstedt). 26./4., 30./4., 13./8. 80. — Othello. (Voß). . . . 8./11. 80. — Der Widerspenstigen Zähmung. (Baudissin — Deinhardtstein). 1./8., 31./12. 79, 4./2, 31./12. 80. — Hamlet. (Schlegel). 1./10., 3./11. 79. — Hauptrollen: Richelsen — Orsino, Mercutio, Lysander. — Devrient — Sebastian, Claudio, König von Frankreich. — Jaffé — Malvolio, Shylock, Polonius, Bruder Lorenzo, Graf Gloster, Jago. — Porth — Antonio, Lear, Theseus, Macbeth, Othello, Petruchio. Dettmer — Bassanio, Hamlet, Mercutio, Benedict, Edgar, Macduff, Petruchio. — Maskowsky — Romeo, Edmund, Demetrius, Malcolm, Lucentio. — Marcks — Don Juan. — Frl. Guinand — Olivia, Nerissa, Regan. — Frl. Ellmenreich — Viola, Porzia, Ophelia, Julia, Beatrice, Cordelia, Helena, Desdemona, Catharina. — Frl. Ulrich — Porzia, Goneril, Lady Macbeth.

Düsseldorf (Stadttheater). Othello. 20./9. 79, 30./12. 80. — Der Wider-

spenstigen Zähmung. 18./10. 79, 9./10. 80. — Hamlet. 1./11. 79, 25./3., 11./11. 80. — Der Sommernachtstraum. 11./11. 79. — Der Kaufmann von Venedig. 15./11. 79. — Romeo und Julia. 29./11. 79. — Richard III. 6./12. 79. — Julius Cäsar. 14./12., 27./12. 79. — Viel Lärm um Nichts. 17./1. 80. — König Lear. 15./3. 80. — Gastspiel der Meininger: siehe Meiningen.

Elberfeld, siehe Barmen.

Elbing, *Swinemünde*, *Landsberg* (Gesellschaft Th. Basté). Othello. 19./8. 79, 30./1. 80. — Der Widerspenstigen Zähmung. (Baudissin — Deinhardtstein). 24./8. 79. — Das Wintermärchen. (Dingelstedt). 11./1., 15./1. 80. (Leontes — Grans als Gast). — Hamlet. (Schlegel). 18./1. 80. (Grans als Gast.) — Der Sommernachtstraum. (Schlegel). 3./2. 80.

Erlangen, siehe Nürnberg.

Flensburg (Stadttheater). Hamlet. 6./1., 19./1., 21./1. 80.

Frankfurt a. Main (Stadttheater). Viel Lärm um Nichts. (Holtei). 21./10., 29./10. 79. — Der Sommernachtstraum. (Schlegel). 22./5., 24./5., 4./6. 80. — Maaß für Maaß. (Delius — Vincke). 3./6., 5./6., 11./6. 80. — Julius Cäsar. (Schlegel). 9./7., 10./7., 29./8., 17./9., 21./10. 80. — Richard III. (Schlegel). 7./10., 28./10., 2./12., 8./12. 80. — Der Kaufmann von Venedig. 10./10., 22./12. 80. — Der Widerspenstigen Zähmung. (Deinhardtstein). 7./11., 16./11. 80. — Hauptrollen: Salomon — Pedro, Marcus Antonius, Antonio. — Schneider — Benedict, Vincentio, Brutus, Petruchio. — Stägemann — Lysander, Lucio, Cinna, Hastings. — Lobe — Richard III., Shylock. — Zademak — Leonato, Julius Cäsar. — Frl. Gündel — Hero, Helena, Marianne. — Frl. Weiße — Beatrice, Isabella, Porzia, Portia, Catharina.

Freiburg i. Baden (Stadttheater). Der Kaufmann von Venedig. (Schlegel). 1./2. 80. — Antonius und Cleopatra. (Vincke). 20./3., 22./3. 80. — König Lear. (Voß). 24./3. 80. — Othello. (Schlegel — Tieck). 3./10. 80. (Resemann als Gast).

St. Gallen. Kaufmann von Venedig. (Shylock, Albert, Porzia, Marlé).

Gera (Fürstliches Hoftheater). Romeo und Julia. (Schlegel). 28./10. 79. — Othello. (Schlegel — Tieck — Wehl). 1./11. 79. (Max Löwenfeld als Gast). — Richard III. (Schlegel). 15./2. 80. (Jaffé als Gast). König Lear. 28./10. 80. (Werges von Weimar als Gast). — Der Sommernachtstraum. (Schlegel). 30./12. 80.

Görlitz (Stadttheater). Der Widerspenstigen Zähmung. 12./11. 79, 13./10. 80. — Othello. 28./1., 2./2. 80. — Der Kaufmann von Venedig. 11./2., 18./2. 80. — Romeo und Julia. 20./10., 15./12. 80. — Maaß für Maaß. (Vincke). 17./11., 24./11. 80. — Hamlet. 5./12. 80. (Barnay als Gast).

Göttingen (Stadttheater). Hamlet. 22./10. 80. — Der Widerspenstigen Zähmung. 5./11. 80.

Graudenz (Stadttheater). Der Widerspenstigen Zähmung. (Baudissin — Deinhardtstein). 1./7. 79. — Hamlet. 1./6., 8./6. 80. (Grans als Gast).

Graz (Stadt- und Landestheater). Der Widerspenstigen Zähmung. (Deinhardtstein). 29./9. 79. — Hamlet. (Schlegel). 31./3. 80. — Das Wintermärchen. (Dingelstedt). 28./10. 80. Siehe auch Meiningen (Gastspiel).

Greifswald (Stadttheater). Othello. 17./2. 80. — Der Widerspenstigen Zähmung. (Deinhardtstein). (Catharina — Marie Seebach als Gast). 19./3. 80.

Grünberg, *Rawitsch* (Gesellschaft Pötter). Romeo und Julia. 7./3. 80. (Otto Hartmann als Gast). — Hamlet. 10./12. 80. (Grans als Gast).

Guben (Stadttheater). Romeo und Julia. 8./1. 80. — Hamlet. 15./1., 20./1. 80. Der Widerspenstigen Zähmung. 13./2. 80.

Halberstadt (Stadttheater). Hamlet. 13./12. 79.

Halle a./Saale (Stadttheater). Macbeth (n. Schiller — Tieck — Kaufmann, einger. von Dingelstedt). 23./11., 2./12. 79. — Othello. (Schlegel — Tieck). 25./11., 27./11. 79. (Morisson als Gast). — Der Sommernachtstraum. (Schlegel). 25./12., 29./12. 79. — Der Kaufmann von Venedig. (Schlegel). 30./1. 80. (Shylock — Klein als Gast). — Viel Lärm um Nichts. (Thümmel). 16./2., 20./2., 24./2. 80. — Das Wintermärchen. (Dingelstedt). 25./2., 29./2., 5./3. 80. — König Heinrich IV., I. Theil. (Schlegel). (Prinz von Wales — Grube, Falstaff — Müller von Hannover als Gäste). 21./3. 80. — Der Widerspenstigen Zähmung. (Deinhardtstein). 17./12., 22./12., 29./12. 80.

Hamburg (Stadttheater). Romeo und Julia. 5./9. 79. — Der Kaufmann von Venedig. (Schlegel). 13./9. 79, 18./5. 80. (Possart — Shylock als Gast). — Othello. 25./9. 79, 16./4. 80. — Hamlet. 27./10. 79, 29./4., 4./12. 80. — König Lear. 6./11., 10./11. 79, 14./1. 80. — König Johann. (Schlegel — Tieck). 16./1. 80. — Richard III. (Schlegel — Dingelstedt). 25./2., 28./2., 5./3., 4./9. 80. — *Altona* (Stadttheater). Romeo und Julia. 9./9., 21./9. 79. — Der Kaufmann von Venedig. (Schlegel). 19./9. 79, 21./5. 80. (Shylock — Possart als Gast). — Othello. 28./9., 8./10. 79. — Hamlet. 16./11. 79, 15./3., 20./3., 30./3. 80. — König Lear. 18./1. 80. — König Johann. (Schlegel — Tieck). 24./1. 80. — Der Wiederspenstigen Zähmung. (Baudissin — Deinhardtstein). 4./3. 80. (Catharina — Frau Wilbrandt-Baudius als Gast). 8./9., 26./9., 5./10., 3./11. 80. — Richard III. (Schlegel — Dingelstedt). 8./3., 17./3. 80. — Hauptrollen: Barnay — Mercutio, Othello, Hamlet, Lear, König Johann, Richard III., Petruchio. — Arndt — Romeo, Lucentio. — Golden — Capulet, Antonio, Eduard IV. — Ig. Wolff — Shylock, Jago, I. Schauspieler, Herzog von Burgund, William Longswood, Ratcliff. — Winand — Cassio, Edgar Gloster, Th. Faulconbridge, Herzog von Clarence, Petruchio. — Horvath — Horatio, Prinz Heinrich. — Weiser — Hamlet, Richard III. — Frl. Fischer — Julia, Porzia, Herzog von Bretagne. — Frl. Mondthal — Desdemona, Ophelia, Cordelia, Blanca, Bianca. — Frl. Giers — Regan, Constanze, Marquise von Anjou, Catharina. *Hamburg.* (Thaliatheater). Die lustigen Weiber von Windsor. (Oechelhäuser). 4./3., 9./3. 80. (Falstaff — Hungar, Fluth — Formes, Frau Fluth — Frl. Rossi.) — (Nationaltheater). Othello. (Schlegel). 7./10. 79, 1./4. 80. — (Tivolitheater Altona). Othello. (Voß). 6./7. 80. — (Variététheater). Othello. (Schlegel — Tieck). 22./3. 80.

Hameln, Herford (Gesellschaft Feldhusen). Der Kaufmann von Venedig. 31./1., 14./3. 80. (Shylock — Holthaus von Hannover als Gast). — Othello. 15./2. 80. (Othello — Grube von Bremen als Gast).

Hanau (Stadttheater). Der Kaufmann von Venedig. (Schlegel). 8./2. 80. — Der Widerspenstigen Zähmung. (Baudissin — Deinhardtstein). 30./3. 80.

Hannover (Königliche Schauspiele). Der Kaufmann von Venedig. (Schlegel). 23./9. 79, 27./4., 20./11. 80. — Der Sommernachtstraum. (Schlegel). 30./9., 6./10. 79, 5./9. 80. — Macbeth. (Schiller — Schlegel). 27./10. 79, 18./12. 80. — Romeo und Julia. (Schlegel). 10./1. 80. — Richard II. (n. Schlegel, einger. von H. Müller). 4./3., 22./5. 80. — Heinrich IV., I. Theil (n. Schlegel, einger. von H. Müller). 15./3., 24./5. 80. — Heinrich IV., II. Theil (n. Schlegel, einger. von H. Müller). 1./4., 26./5. 80. — Heinrich V. (n. Schlegel, einger. von H. Müller). 6./4., 28./5. 80. — Heinrich VI. (n. Schlegel, einger. von H. Müller). 13./4., 20./4., 29./5., 31./5. 80. — Richard III. (n. Schlegel, einger. von H. Müller). 24./4., 2./6. 80. — Der Widerspenstigen Zähmung. (Deinhardtstein). 8./4. 80. — Hamlet. (Schlegel). 21./5., 6./12. 80. (Schneider von München und Herzfeld von Stuttgart als Gäste). — Othello. (Voß). 8./9. 80. (Othello — Hermann von Bremen als Gast). — Hauptrollen: Holthaus — Prinz von Marocco, Macbeth, Hch. Bolingbroke, Heinrich IV., Connetable von Frankreich, Bischof von Winchester, Richard III., Claudius, Jago. — Winkelmann — Antonio, Theseus, Carl IV. von Frankreich. — H. Müller — Shylock, Herzog von Lancaster (Richard II.), Falstaff, Fluellen (Walliser), Hans Cade, I. Mörder. Polonius, Squenz. — Grunert — Demetrius, Malcolm, Romeo, Percy, der Dauphin, Lucentio, Graf von Richmond (Richard III.), Bassanio, Cassio. — Liebe — Macduff, Mercutio, Richard II. — Grube — Prinz von Wales (Heinrich IV.), Heinrich V., Petruchio, Heinrich VI., Herzog von Clarence, Macduff. — Frl. Hildebrandt — Porzia, Oberon, Lady Macbeth, Isabella (Richard II.), Margarethe von Anjou, Margarethe Wwe. Heinrich VI. — Frl. Wewerka — Helena, Julia, Catharina (Heinrich IV.), Prinzessin Catharina (Heinrich V.), Leonore Glosters Gemahl (Heinrich VI.), Anna Ww. Prinz Edwards, Ophelia, Desdemona. — Frl. Preßburg — Catharina, Nerissa.

Harburg (Stadttheater). Romeo und Julia. 21./3. 80. (Romeo — Grunert von Hannover als Gast).

Heidelberg (Stadttheater). Romeo und Julia. (Schlegel). 22./10. 79. — Der Kaufmann von Venedig. (Schlegel). 13./1. 80. — Richard III. (Oechelhäuser). 17./11. 80.

Hildesheim, Lüneburg, Celle (Gesellschaft Waldmann). Der Widerspenstigen Zähmung. (Deinhardtstein). 10./11. 79. (Marie Niemann-Seebach als Gast). 13./2. 80. (Petruchio — Carl Sontag als Gast). 23./6. 80. — Hamlet. 10./12. 79, 24./2. 80. — Der Kaufmann von Venedig. 4./8. 80.

Kaiserslautern und *Schweinfurt* (Stadttheater). Romeo und Julia. 10./10. 79, 1./3. 80. — Der Kaufmann von Venedig. 13./10. 79. (Shylock — Possart als Gast). 4./2. 80. — Hamlet. 16./2. 80. — Othello. (Voß). 23./2. 80.

Kiel (Stadttheater). Der Widerspenstigen Zähmung. (Deinhardtstein). 5./11. 79. (Mädicketheater). Othello. (Schlegel — Tieck). 17./10., 22./10. 80.

Königsberg in Preussen (Stadttheater). König Heinrich IV., I. Theil. (Schlegel). 6./10., 23./10. 79. — Der Widerspenstigen Zähmung. 11./10. 79. — Das Wintermärchen. (Dingelstedt). 6./11., 14./11., 6./12. 79, 11./1. 80. — Der Kaufmann von Venedig. (Schlegel — Tieck). 8./12., 15./12. 79. — Hamlet. (Schlegel). 27./1., 7./2., 30./5. 80. — Othello. (Schlegel — Tieck). 9./3., 7./12. 80. — Hauptrollen: Kraußneck — Heinrich IV. — Neumann — Percy, Petruchio, Leontes, Antonio, Othello. — L'Allemand — Heinrich von Wales, Hamlet. — Frl. Schwarzenberg — Lady Percy, Catharina, Hermione, Porzia, Ophelia, Desdemona. — Tomann — Othello.

Konstanz und *Döbeln* (Stadttheater). Was ihr wollt. (Deinhardtstein). 27./11. 79. — Viel Lärm um Nichts. (Holtei). 11./1. 80. — Der Widerspenstigen Zähmung. (Deinhardtstein). 26./9., 30./9., 11./11. 80.

Kreuznach (Saisontheater). Der Widerspenstigen Zähmung. 31./8. 79. (Petruchio — Lesser als Gast).

Leipzig (Stadttheater). Hamlet. (Schlegel). 15./9., 7./12. 79, 20./12. 80. — Der Kaufmann von Venedig. (Schlegel. Nach englischem Muster eingerichtet von Fr. Haase). 13./12. 79. (Shylock — Fr. Haase als Gast). 21./5. 80. (Shylock — Klein als Gast). 7./12. 80. (Shylock — Possart als Gast). — Macbeth. (Schiller — Tieck — Kaufmann — Dingelstedt). 20./3., 23./3. 80. — Richard II. (Schlegel — Dingelstedt). 24./4., 27./4. 80. — Heinrich IV., I. Theil. (Schlegel — Dingelstedt). 10./5., 13./5. 80. — Heinrich IV., II. Theil. (Schlegel — Dingelstedt). 15./5., 18./5. 80. — Othello. (Schlegel — Tieck). 19./6. 80. (Desdemona — Frl. Wessely als Gast). 17./10. 80. — Romeo und Julia. 26./6. 80. (Julia — Frl. Wessely als Gast). — Das Wintermärchen. (Dingelstedt). 21./8., 16./9. 80. — Heinrich V. (Dingelstedt). 27./11., 5./12., 13./12. 80. — Hauptrollen: Pettera — Claudius, Herzog von Exeter. — Hans Förster — Hamlet, Richard II., Graf von Worcester, Erzbischof von York (Heinrich IV.), Carl VI. — Johannes — Antonio, Macbeth, Heinrich Bolingbroke, Heinrich IV. — Senger — Macduff, Heinrich Percy, der Dauphin, Bassanio. — Ellmenreich — Prinz von Wales, Romeo, Heinrich V. — Mylius — Othello, Leontes, Hamlet. Frau Geistinger — Porzia. — Frl. Satran — Ophelia, Lady Percy. — Frau Senger — Lady Macbeth, Paulina. — Frau Western — Lady Macduff, Eleonore (Richard II.) — Frl. Kirchhöffer — Isabella (Richard II.), Porzia, Hermione, Desdemona. — Frl. Tullinger. — Perdita, Herzog von Gloster, Nerissa. — (Carolatheater) siehe Meiningen.

Liegnitz — Glogau (Stadttheater). Othello. (Voß). 14./12., 21./12. 79. — Der Sommernachtstraum. (Schlegel). 13./2., 15./2. 80. — Der Widerspenstigen Zähmung. 14./11. 80. (Catharina — Frl. Ulrich von Dresden als Gast). Der Kaufmann von Venedig. 15./12. 80.

Lübeck (Stadttheater). Hamlet. (Schlegel). 28./10. 79, 18./11. 80. — Der Widerspenstigen Zähmung. (Deinhardtstein). 25./11. 79. — Othello. 13./1. 80. — (Victoriatheater). — Der Widerspenstigen Zähmung. (Deinhardtstein). 17./7. 79.

Lüneburg, Uelzen (Stadttheater). Der Kaufmann von Venedig. (Schlegel — Tieck). 5./3., 28./11. 80. — Othello. (Voß). 1./11., 3./11. 80. — Hamlet. 22./11. 80.

Magdeburg (Stadttheat.). Othello. 8./10., 10./10., 29./10. 79, 12./1. 80. (Morisson als Gast). — Hamlet. (Schle-

gel — Tieck). 31./10. 80. (Fr. Haase als Gast). — Romeo und Julia. (Schlegel). 20./11., 21./11. 80. — Was ihr wollt. 27./11., 29./11., 8./12. 80. — Der Kaufmann von Venedig. 6./12., 16./12. 80. — (Victoriatheater). Hamlet. (Schlegel). 19./8. 80. — Der Widerspenstigen Zähmung. (Deinhardtstein). 3./9. 80. (Catharina — Frl. Therese Both als Gast.) — (Wilhelmtheater). Othello. (Voß). 16./4. 80.

Mainz (Stadttheater). Der Sommernachtstraum. (Schlegel). 17./9., 26./9. 79. — Romeo und Julia. (Schlegel). 29./10. 79. — Hamlet. (Schlegel). 21./11., 29./11. 79, 1./11., 8./11. 80. — Was ihr wollt. 30./1. 80. — Macbeth. 27./2., 29./2. 80.

Mannheim (Großherzogliches Hof- und Nationaltheater). Viel Lärm um Nichts. 12./9. 79. — Hamlet. (Schlegel). 16./1. 80. — Macbeth. (Dingelstedt). 20./2. 80. — Der Kaufmann von Venedig. (Schlegel). 19./3. 80. (Shylock — Possart als Gast). — Othello. (Schlegel). 31./5. 80. (Othello — Neumann als Gast). — Richard II. (Dingelstedt). 6./12. 80. — Heinrich IV., I. Theil. (Dingelstedt). 13./12. 80. — Hauptrollen: Jacobi — Benedict, Falstaff. — Ernst — Hamlet, Macbeth, Richard II.. Heinrich Percy. — Werner — Leonato, Antonio. — Neumann — Heinrich Bolingbroke, Heinrich IV. Frl. Cramer — Hero, Ophelia, Desdemona. — Frau Jacobi. — Beatrice, Porzia. — Frau Keller — Lady Macbeth, Herzog von Gloster.

Meiningen (Herzogliches Hoftheater). Der Widerspenstigen Zähmung. (Deinhardtstein). 22./1., 22./12. 80. (mit Einleitung). — Was ihr wollt. (Schlegel). 5./2. 80. — Das Wintermärchen (ganz nach Tieck). 8./2. 80. — Julius Cäsar. (Laube). 29./2., 14./3. 80. — Der Kaufmann von Venedig. 4./3. 80. — Hamlet. 13./4. 80. — Gastspiele: *Prag* (Neustädtertheater). Julius Cäsar. (Laube). 27./9., 28./9., 29./9. 79. — Das Wintermärchen (ganz nach Tieck). 3./10., 4./10. 79. — *Wien* (Ringtheater). Das Wintermärchen (w. o.). 15./10., 16./10., 17./10., 18./10., 19./10. 79. — Julius Cäsar (w. o.). 2./11., 3./11., 4./11., 5./11., 10./11., 11./11. 79. — *Pest* (Deutsches Theater). Das Wintermärchen (w. o.). 30./11., 1./12., 2./12., 17./12. 79. — Julius Cäsar (w. o.) 7./12., 8./12., 9./12. 79. — *Amsterdam* (Große Schouwburg). Julius Cäsar (w. o.). 4./5., 5./5., 6./5., 7./5., 8./5., 9./5. 80. — Was ihr wollt (w. o.). 20./5., 21./5., 22./5., 28./5. 80. — Das Wintermärchen (w. o.). 23./5., 24./5., 25./5., 26./5., 27./5. 80. — *Düsseldorf* (Stadttheater). Julius Cäsar (w. o.). 15./6., 16./6., 17./6., 31./7., 1./8. 80. — Was ihr wollt (w. o.). 25./6., 26./6., 27./6. 80. — Das Wintermärchen (w. o.). 1./7., 2./7., 3./7., 4./7., 5./7. und 30./7. 80. — *Leipzig* (Carolatheater). Was ihr wollt (w. o.). 30./9., 1./10. 80. — Julius Cäsar (w. o.). 8./10., 9./10., 10./10. 80. — Das Wintermärchen (w. o.). 11./10., 12./10., 13./10. 80. — *Gratz* (Stadttheater). Julius Cäsar (w. o.). 29./10., 30./10., 31./10., 28./11. 80. — Was ihr wollt (w. o.). 7./11., 8./11., 9./11. 80. — Das Wintermärchen (w. o.). 21./11., 22./11., 23./11. 80. — Hauptrollen: Richard — Cäsar, Polyxenes, Antonio, Geist (Hamlet), Lord (Widerspenstige). — Nesper — Marcus Antonius, Leontes, Petruchio. — Nissen — Brutus, Herzog (W. i. wollt), Hamlet, Graziano, Leontes. — Teller — Cassius, Autolykus, Narr (Was ihr wollt), Claudius, Tranio. — Kober — Casca, Shylock. — Kainz — Florizel, Lucentio, Sebastian, Bassanio, Laertes. — Hassel — alter Schäfer, Baptista, Tobias. — Görner — junger Schäfer, Grumio, Christoph (Was ihr wollt), Lancelot, Schlau. — Puckert — Tranio, Malvolio, Polonius, Grumio. — Heine — Marcus Antonius. — Salomon — Marcus Antonius, Leontes. — Dettmer — Lorenzo, Herzog (Was ihr wollt), Lucentio, Florizel. — Nollet — Sebastian. — Stoppenhagen — Gremio. — Frl. Habelmann — Porzia, Die Zeit. — Frl. Haverland — Hermione. — Frl. Werner — Perdita, Viola, Ophelia. — Frau von Moser-Sperner — Hermione, Catharina, Maria (Was ihr wollt), Porzia (Kfm. v. Ven.) — Frl. Göthe — Nerissa. — Frl. Grube — Olivia, Jessica. — Frau Berg — Gertrud.

Memel (Stadttheater). Der Widerspenstigen Zähmung. (Deinhardtstein). 1./12. 80.

Merseburg (Sommertheater). Der Sommernachtstraum. (Schlegel). 11./7., 17./7. 79.

Mitau. Hamlet, Othello (in beiden Stücken Barnay als Gast).

München (Königliches Hoftheater). Wie es Euch gefällt (n. Schlegel, einger.

von Jenke). 19./7. 79, 8./10., 22./10., 14./11. 80. — König Lear. 10./9. 79. — Der Sommernachtstraum. (Schlegel). 17./12. 79. 6./1., 25./5. 80. (Hermione — Fr. Keller-Frauenthal als Gast). — Der Kaufmann von Venedig. (Schlegel — Possart). 25./12., 27./12. 79, 24./9., 5./11. 80. — Das Wintermärchen. (Dingelstedt). 19./1. 80. — Der Widerspenstigen Zähmung. (Deinhardtstein). 30./1., 22./4. 80. — Viel Lärm um Nichts. (Holtei). 20./9., 8./10. 79, 12./2., 5./6. 80. — Romeo und Julia. (Schlegel). 9./9., 20./9., 26./10. 80. — Hauptrollen: Possart — Narr (Wie es Euch gefällt und König Lear), Shylock, Don Juan. — Richter — Lear, Theseus, Antonio. — Rüthling — Edgar Gloster, Leontes, Petruchio, Benedict. — von Pindo — König von Frankreich, Lysander, Lorenzo, Claudio. — Rohde — Demetrius, Pedro. — Kainz — Romeo, Gratiano. — Frau Herzfeld-Linck — Goneril, Oberon. — Frl. Bland — Cordelia, Helena, Porzia, Julia, Rosalinde. — Frl. Weiß — Hyppolita, Paulina. — Frl. Meyer — Titania, Catharina, Beatrice. — Frl. Werner — Hermia, Nerissa, Perdita, Hero. — Gesammtgastspiele: Hamlet. (Einr. v. Jenke.) 6./7. 80. — Claudius — Lange von Carlsruhe, Hamlet — Sonnenthal von Wien, Polonius — Oberländer von Berlin, Laertes — Knorr von München, Fortinbras — Rüthling von München, Horatio — Schneider von München, Güldenstern — Häusser von München, Rosenkranz — Holthaus von Hannover, Osrik — von Pindo von München, Marcellus — L. Dahn von München, Ein Schauspieler — Lewinsky von Wien, Geist — Richter von München, Gertrude — Frau Straßmann von Wien, Ophelia — Frl. Bland von München. — Julius Cäsar. (Heinrich Laube). 9./7. 80. Julius Cäsar — Holthaus von Hannover, Octavius Cäsar — Knorr von München, Marcus Antonius — Dettmer von Dresden, Lepidus — L. Dahn von München, Popilius Lena — Jenke, Marcus Brutus — Schneider von München, Cassius — Friedmann von Wien, Casca — Lange von Carlsruhe, Metellus Cimber — Berndal von Berlin, Cinna — Jadisch von München, Artemidorus — Krause von Berlin, Calpurnia — Frl. Weiß von München, Portia — Frl. Ulrich von Dresden. — Macbeth. (Dingelstedt). 12./7. 80. Duncan — Berndal von Berlin, Malcolm — Knorr von München, Donalbain — von Pindo von München, Macbeth — Barnay von Hamburg, Banquo — Schneider von München, Macduff — Dettmer von Dresden, Ein Arzt — Krause von Berlin, Lady Macbeth — Frau Wolter von Wien, Lady Macduff — Frau Ellmenreich von Dresden. — Ein Wintermärchen. (Dingelstedt). Leontes — Barnay von Hamburg, Hermione — Frau Wolter von Wien, Perdita — Frl. Wessely von Wien, Polyxenes — Knorr von München, Florizel — von Pindo von München, Camillo — Lewinsky von Wien, Antigonus — Dr. Förster von Leipzig, Kleomenes — Holthaus von Hannover, Paulina — Frau Straßmann von Wien, Tityrus — Oberländer von Berlin, Mopsas — Davideit von München.

Neustrelitz (Großherzogl. subv. Theater). Der Widerspenstigen Zähmung. 5./1. 80.

Nordhausen (Sommertheater). Othello. (Schlegel — Tieck). 19./8. 80.

Nürnberg (Stadttheater). Der Kaufmann von Venedig. (Schlegel). 9./12. 79. (Shylock — Possart als Gast). — Hamlet (Schlegel). 10./12. 79, 12./12. 80. (Possart als Gast). — Othello. (Schlegel). 6./3. 80. — König Lear. (Schlegel). 12./4., 21./4. 80. — *Bamberg* (Stadttheater). Hamlet. (Schlegel). 19./12. 80. (Possart als Gast.) — *Erlangen* (Stadttheater). Der Kaufmann von Venedig. (Schlegel). 8./12. 79. (Shylock — Possart als Gast). —

Oldenburg (Großherzogliches Hoftheater). Das Wintermärchen (Dingelstedt). 26./10. 79, 25./4. 80. — Romeo und Julia. (Schlegel). 9./11. 79, 10./10. 80. — Heinrich IV., I. Theil. (Schlegel — Dingelstedt). 7./12. 79, 17./2. 80. — Die lustigen Weiber von Windsor. (Schlegel — Tieck). 28./12. 79. — Othello. (West). 18./1. 80. — Richard II. (Dingelstedt). 15./2. 80. — Heinrich IV., II. Theil. (Dingelstedt). 19./2. 80. — Heinrich V. (Dingelstedt). 20./2. 80. — Maaß für Maaß. (Vincke). 16./3. 80. — Was ihr wollt. (Oechelhäuser). 12./9. 80. — König Johann. (Oechelhäuser). 26./9. 80. — Viel Lärm um Nichts. (Holtei). 26./10. 80. — Hamlet. 7./11. 80. — Der Widerspenstigen Zähmung. (Deinhardtstein). 21./12. 80.

Osnabrück und *Münster* (Stadttheater). Hamlet. (Schlegel). 29./9. 79, 14./2., 15./10. 80.

Passau (Stadttheater). Der Sommernachtstraum. 6./1. 80. — Romeo und Julia. 18./1. 80.

Pest (Deutsches Theater). Siehe Meiningen, Gastspiele.

Petersburg (Kaiserliches deutsches Theater). Hamlet. (Schlegel — Tieck — Feltscher). 21./12. 80.

Posen (Stadttheater). Der Kaufmann von Venedig. (Schlegel). 4./8. 79, 15./2. 80. — Hamlet. (Schlegel.) 12./10., 13./11., 19./12. 79, 6./7. 80. (Hamlet — — Grans als Gast). — Romeo und Julia. 23./11. 79. — Der Sommernachtstraum. (Schlegel). 3./10., 4./10., 6./10., 10./10. und 21./10. 80. — Der Widerspenstigen Zähmung. (Deinhardtstein). 9./1., 29./10., 4./11. 80.

Potsdam (Königliches Schauspielhaus). Othello. 28./10. 79, 28./1. 80. — Romeo und Julia. (Für die Bühne bearbeitet von Garrik.) (Schlegel). 11./2. 80. — Hamlet. (Schlegel — Tieck). 2./3. 80. (Kahle von Berlin als Gast). — Viel Lärm um Nichts. 12./3. 80. — Der Kaufmann von Venedig. (Schlegel — Tieck). 31./10., 8./11. 80.

Prag (Deutsches Königliches Landestheater). Der Widerspenstigen Zähmung. (Deinhardtstein). 10./7. 79, 31./7. 80. — Der Sommernachtstraum. (Schlegel). 30./1., 17./2. 80. — Hamlet. (Schlegel). 30./4., 7./5., 28./10. 80. — Richard III. 9./6. 80. — Othello. 25./6., 13./7. 80. — Heinrich IV. (in alter Bearbeitung). 27./8. 80. — (Neustädter Theater). Siehe Meiningen, Gastspiele.

Regensburg (Stadttheater). Hamlet. 20./10. 79. — Romeo und Julia. 13./3. 80. — Der Widerspenstigen Zähmung. (Baudissin — Deinhardtstein). 24./9. 80.

Reval (Stadttheater). Othello.

Riga (Ständisches Theater). Viel Lärm um Nichts. 2./9. 79. — Das Wintermärchen. 6./10. 79, 2./10., 28./10. 80. — König Lear. 16./12. 79, 15./1., 22./5. 80. — Hamlet. 27./2., 17./3., 5./5. 80. — Der Widerspenstigen Zähmung. 5./3. 80. — Der Sturm. 26./3., 30./3., 7./4. 80. — Wie es Euch gefällt. 27./1. 80. — Othello. 12./5., 2./12. 80. — Der Sommernachtstraum. 17./10., 6./12. 80. — Romeo und Julia. 22./10. 80.

Rostock (Stadttheater.) Viel Lärm um Nichts. 20./10. 79. — Othello. (Schlegel). 30./11. 80. (Morisson als Gast).

Rudolstadt (fürstliches Theater) und *Jena*. Der Kaufmann von Venedig. 11./12. 79. — Hamlet. 30./1. 80.

Schwerin. (Großherzogliches Hoftheater). König Lear (n. Baudissin und A. von Wolzogen). 19./1., 3./3. 80. — Hamlet. (Schlegel). 13./2., 9./4., 14./10. 80. — Romeo und Julia. (Schlegel). 2./4. 80.

Sigmaringen (Fürstliches Hoftheater). Die lustigen Weiber von Windsor. (Schlegel — Tieck). 13./1. 80. — Der Widerspenstigen Zähmung. (Deinhardtstein). 22./1. 80.

Stendal, *Uelzen*, *Verden* (Gesellschaft de Nolte). Othello. (Voß). 2./11., 20./11. 79, 11./1., 3./3. 80.

Stettin (Stadtth.). Der Sturm. (Schlegel — Tieck). 6./11., 12./11. 79. Der Kaufmann von Venedig, (Schlegel). 2./10. 80. — Hamlet. (Schlegel). 6./11. 80. (Barnay als Gast). — Othello. 8./11. 80. (Barnay als Gast). — Was ihr wollt. (Schlegel). 22./3., 30./3., 17./4. 80. — Romeo und Julia. 17./12. 80.

Stettin (Victoriath.), *Stargard*, *Schwedt*. (Gesellschaft Hartmann). Die Comödie der Irrungen. (Schlegel — Tieck). 30./8. 79. — Der Sommernachtstraum. (Schlegel). 2./8., 21./8., 22./8. 80.

Stralsund (Stadttheater). Der Kaufmann von Venedig. (Schlegel). 4./11. 80.

Strassburg in Elsass (Stadttheater). Hamlet. (Schlegel). 26./9. 79. — Romeo und Julia. 5./12. 79. — König Lear. 4./3., 16./4. 80. — Othello. 15./10. 80.

Stuttgart (Königliches Hoftheater). Ein Sommernachtstraum. (Schlegel). 16./8. 79, 4./2. 80. — Hamlet. (Schlegel). 1./10. 79, 13./10. 80. — Othello. (Schlegel — Tieck). 28./11. 79, 15./6. 80. — Die Comödie der Irrungen. 31./12. 79, 3./1. 80. — Der Kaufmann von Venedig. 16./1. 80. — Richard III. (Schlegel). 17./4., 2./11. 80. — Hauptrollen: Herzfeld — Theseus, Hamlet, Bassanio. — Trotz — Lysander, Graf Richmond. — Löwenfeld — Othello, Shylock. — Neuffer — Demetrius, Antiph. von Ephesus. — Willführ — Dromio von Ephesus. — Kaser — Dromio von Syracus. — Junkermann — Zettel. — Frau Wahlmann-Willführ — Hippolyta, Porzia, Margarethe (Richard III.). — Frl. Saldern — Helena, Ophelia, Desde-

mona, Anna (Richard III.). — Frl. Mondthal — Ophelia.

Thorn (Stadttheater). Der Widerspenstigen Zähmung. 10./7. 79, 7./10. 80. — Romeo und Julia. 26./7. 79.

Trier (Stadttheater). Der Widerspenstigen Zähmung. (Baudissin — Deinhardtstein). 2./12. 79. (Catharina — Frl. Baisson als Gast). — Othello. 11./12. 79. — Der Kaufmann von Venedig. (Schlegel). 11./1. 80. — Ein Wintermärchen. (Dingelstedt). 19./2. 80.

Weimar (Großherzogliches Hoftheater). Der Kaufmann von Venedig. 11./9. 79. — Was ihr wollt. 20./11., 1./12. 79. — Romeo und Julia. 23./1., 17./3. 80. — Macbeth. 22./2. 80. — Richard III. 4./3., 11./3. 80. — König Lear. 17./5. 80. — Der Widerspenstigen Zähmung. 30./9. 80. — Othello. 27./10. 80. — Der Sommernachtstraum. 13./11., 27./11. 80. — *Erfurt* (Gastspiel). Was ihr wollt. 21./11. 79. — Der Widerspenstigen Zähmung. 8./10. 80. — Othello. 22./10. 80. — Eisenach. (Gastspiel). Was ihr wollt. 20./1. 80. — Der Widerspenstigen Zähmung. 22./2. 80.

Wien (K. K. Hofburgtheater). Was ihr wollt. (Laube). 1./9. 79, 10./3. 80. — Hamlet. 8./9., 1./11. 79, 12./2., 10./4., 9./9., 1./11. 80. — Viel Lärm um Nichts. (Holtei). 19./9., 2./10., 29./12. 79, 29./1., 30./6. 80. — Das Wintermärchen. (Dingelstedt). 5./10. 79, 13./2., 31./10. 80. — König Lear. 16./10., 21./10., 9./11., 8./12. 79, 25./1., 21./11. 80. — Macbeth. (Dingelstedt). 1./12. 79, 23./8. 80. — Richard II. (Dingelstedt). 1./1., 7./1. 80. — Heinrich IV., I. Theil. (Dingelstedt). 2./1. 80. — Heinrich IV., II. Theil. (Dingelstedt). 3./1. 80. — Heinrich V. (Dingelstedt). 4./1. 80. Heinrich VI., I. Theil. (Dingelstedt). 5./1. 80. — Heinrich VI., II. Theil. (Dingelstedt). 6./1. 80. — Romeo und Julia. (Förster). 13./6., 10./10., 1./12. 80. — Der Kaufmann von Venedig. 21./6., 14./9., 27./11. 80. — (Stadttheater). Othello. 24./5., 25./9. 28./9. 79. — Der Kaufmann von Venedig. 2./11. 79, 9./1., 21./2. 80. — Der Widerspenstigen Zähmung. 10./2., 14./2. 80. Hamlet. 28./5. 80. (NB. Beim Burgtheater sind zumeist die Bearbeitungen von Laube und Dingelstedt anzunehmen, am Stadttheater von Laube.) (Ringtheater). Siehe Meiningen, Gastspiele.

Wiesbaden (Königliche Schauspiele). Viel Lärm um Nichts. (Holtei). 20./9., 27./10. 79, 13./4., 9./11. 80. — Der Sommernachtstraum. (Schlegel). 2./11., 5./12. 79. — Hamlet. (Schlegel). 3./12. 79. — Das Wintermärchen. (Dingelstedt). 26./12. 79. — Antonius und Cleopatra. (Dingelstedt). 24./2., 16./3., 4./5., 22./6., 2./11. 80. — Othello. (West). 28./2. 80. — Romeo und Julia. (Schlegel). 3./3. 80. — Der Widerspenstigen Zähmung. (Schlegel — Deinhardstein). 11./3. 80. (Catharina — Frau Wilbrandt-Baudius als Gast). — Richard III. (Schlegel). 12./4. 80. (Morisson als Gast). 10./8. 80. (Kober als Gast). — Der Kaufmann von Venedig. (Schlegel). 13./5., 5./10. 80. — Was ihr wollt. 19./5., 28./10. 80. — Hauptrollen: Reubke — Claudio, Lysander, Octavius Cäsar, Cassio, Romeo. — Beck — Benedict, Demetrius, Hamlet, Leontes, Antonius, Othello, Petruchio, Orsino. — Rathmann — Theseus, Lepidus, Antonio. — Kühns — Don Juan. — Bethge — Jago. — Köchy — Shylock. — Frl. von Ernest — Hero, Hermina, Ophelia, Octavia. — Frl. Wolff — Beatrice, Helena, Hermione, Cleopatra, Porzia, Olivia. — Frl. Hermann — Puck, Perdita. — Frl. Widmann — Paulina. — Frl. Saldern — Desdemona, Julia. — Frl. Bruckmüller — Viola-Sebastian, Hero.

Wittenberg (Sommertheater). Siehe Annaberg.

Würzburg (Stadttheater). Romeo und Julia. 15./10. 79. — Viel Lärm um Nichts. 30./10. 79. — Was ihr wollt. 3./1. 80. — Der Widerspenstigen Zähmung. 21./1. 80.

Zerbst (Stadttheater). Othello. (Schlegel — Tieck). 3./12. 80.

Zwickau — *Cöthen* (Stadttheater). Der Kaufmann von Venedig. 4./7., 10./7., 20./10., 26./10. 79. — Othello. 15./9. 79. — Der Widerspenstigen Zähmung. (Deinhardtstein). 19./2. 80. (Petruchio — Dettmer als Gast). — Romeo und Julia. (Schlegel — Devrient). 7./3. 80. (Julia — Frl. Ellmenreich als Gast).

Nach vorstehender Statistik gelangten demnach vom 1. Juli 1879 bis 31. December 1880 durch 133 Bühnengesellschaften 27 Shakespearesche Werke in 1039 Vorstellungen zur Aufführung und vertheilen sich diese wie folgt:

Hamlet	139	mal	von	69	Bühnengesellschaften
Othello	113	„	„	67	„
Der Kaufmann von Venedig .	104	„	„	59	„
Der Widerspenstigen Zähmung	95	„	„	60	„
Der Sommernachtstraum . .	82	„	„	30	„
Das Wintermärchen	74	„	„	24	„
(darunter	29	an	8	Orten	von den Meiningern)
Romeo und Julia	66	mal	von	41	Bühnengesellschaften
Julius Cäsar	51	„	„	8	„
(darunter	32	an	8	Orten	von den Meiningern)
Viel Lärm um Nichts . . .	46	mal	von	21	Bühnengesellschaften
Was ihr wollt	45	„	„	18	„
(darunter	13	an	5	Orten	von den Meiningern)
König Lear	40	mal	von	22	Bühnengesellschaften
Richard III.	33	„	„	18	„
Macbeth.	29	„	„	17	„
Heinrich IV., I. Theil . . .	18	„	„	12	„
Antonius und Cleopatra . .	16	„	„	3	„
Cymbelin	13	„	„	3	„
Richard II.	13	„	„	9	„
Die Comödie der Irrungen .	10	„	„	7	„
König Heinrich IV., II. Theil	9	„	„	6	„
Wie es euch gefällt	8	„	„	3	„
König Heinrich V.	8	„	„	5	„
Maaß für Maaß	6	„	„	3	„
König Johann	6	„	„	5	„
König Heinrich VI., I. Theil.	5	„	„	2	„
Der Sturm	5	„	„	2	„
Die lustigen Weiber v. Windsor	4	„	„	3	„
König Heinrich VI., II. Theil	1	„	„	1	„

Die 'Wiederspenstige' gelangte in der Bearbeitung Holbeins als 'Liebe kann Alles' an folgenden Orten zur Aufführung: Achim, Breslau (Familienverein) 2 mal, Calbe an der Saale, Cöthen, Hamburg (Nationaltheater) 2 mal, (Tivolitheater) 2 mal, Holzminden, Kempten, Münster, Otterndorf, Paderborn, Posen (Volkstheater), Potsdam (Thaliatheater), Regensburg, Schönebeck, Strehno.

Armin Wechsung.

Shakespeare-Bibliographie

1879 und 1880.

(Mit Nachträgen zur Bibliographie seit 1864 in Band I, II, III, V, VI, VIII, X, XII und XIV des Jahrbuches.)

Von

Albert Cohn.

Es wird in Erinnerung gebracht, daß die 'Bibliographie' Recensionen und Anzeigen von Büchern, Theaterberichte, bildliche Darstellungen und musikalische Werke im allgemeinen nicht verzeichnet. Nur ausnahmsweise finden Arbeiten dieser Art Aufnahme.

I. ENGLAND und AMERIKA.

a. Texte.

A new Variorum edition of Shakespeare. Edited by Horace Howard Furness. Vol. V. King Lear. Philadelphia: J. B. Lippincott and Co., 1880. 8vo. pp. VI, 503.

'The attempt is here made to present, on the same page with the text, all the various readings of the different editions of King Lear, from the earliest quarto to the latest critical edition of the play, together with all the notes and comments thereon which the editor has thought worthy of preservation, not only for the purpose of elucidating the text, but at times as illustrations of the history of Shakespearian criticism .... In this edition the text of the first folio has been virtually followed ... Where the folio is clearly defective the quartos have been called in aid.' — Preface.

Appendix: The text. — Date of the composition. — The source of the plot. — Duration of the action. — Insanity. — English criticisms. — Actors. — Costume. — German criticisms. — Victor Hugo. — Nahum Tate's version. — List of editions collated in the textual notes. — Bibliography of King Lear [the English portion prepared by J. Parker Norris]. — Index to some of the more important notes, and to the appendix.

A review, by Richard Grant White, appeared in: The Atlantic Monthly. Boston. July, 1880.

Shakespeare's Works. Edited with a scrupulous revision of the text, by Mary Cowden Clarke. With illustrations and portrait by Droeshout. New York: D. Appleton and Co., 1876. Roy. 8vo. pp. (I), LXI, 1002, (I).

The complete dramatic and poetic works of William Shakespeare, with a life of the poet and notes original and selected. [Edited by O. W. B. Peabody.] With portrait [the Chandos]. 8 vols. New York: World publishing house, 1877. 8vo.

Republished from the edition in 7 vols, Boston: Hilliard, Gray and Co. 1836. The text is based on the first folio, the notes and life on Singer's edition, 1826.

THE PLAYS AND POEMS OF SHAKESPEARE. With 170 illustrations from designs by eminent artists. Edited by A. J. Valpy. 15 vols. With portraits. Philadelphia: Gebbie and Barrie, 1878 [1877]. 8vo. min.

A reprint with insignificant changes of the original edition, London 1832—34, from the same plates as those used in the edition, London 1857. [Mr. Hubbard's catalogue.]

THE WORKS OF SHAKESPEARE. Carefully prepared from the earliest and more modern editions. Selected, where commentators have differed as to the sense of obscure or doubtfull passages, from those readings which the ablest critics believe to be the most Shakespearean and best suited to a popular edition. With illustrations and a portrait. New York: T. O'Kane, [1878]. Roy. 8vo. pp. 357.

THE WORKS OF WILLIAM SHAKESPEARE. From the text of Clark and Wright. With a copious glossary [by J. M. Jephson] and an index to the characters in each play. American edition. New York: T. J. Crowell [Boston, Mass. printed, 1879]. 8vo. pp. VI. 1097.

WILLIAM SHAKESPEARE'S COMPLETE WORKS, collated and compared with the editions of Hall, Knight, Collier and others. With life by Charles Knight. Illustrated from original drawings, chiefly portraits in character, of American actors. Philadelphia: W. T. Amies, [1879]. 4to. pp. 1468.

THE AMERICAN SHAKESPEARE, from the original text, collected and compared with the editions of Halliwell, Knight and Collier. With historical and critical introduction and notes to each play, and life by Charles Knight. With portraits in character of American actors. New York: H. J. Johnson, 1879. 8vo. [Published in 56 parts.]

[WORKS]. Handy-volume Shakespeare. New York: A. Cogswell and Co., 1880. 13 vol. 24mo., in case.

THE COMPLETE WORKS OF WILLIAM SHAKESPEARE. Handy-Valpy edition. 15 vols in 8. New York: R. Worthington, [1880]. 24mo., in case.

THE ROYAL SHAKSPERE. [The plays and poems, arranged in chronological order from the text of Delius, including Edward III and The Two Noble Kinsmen and with an introduction and life by F. J. Furnivall, a revised reprint from the 'Leopold Shakspere'.] With numerous full-page steel plates from original designs and original wood engravings. Part I. London: Cassell, Petter, Galpin and Co., 1880. 8vo.

THE WORKS OF WILLIAM SHAKSPERE. Edited by C. Knight. London: Routledge and Sons, [1880]. 8vo. pp. 764.

Forming part of the 'Excelsior Series'.

THE WORKS OF WILLIAM SHAKESPEARE. Edited from the best texts, with a glossary. London: Kent, 1880. 12 vols. 32mo., in case.

SHAKSPEARE'S COMPLETE WORKS. With life and glossary by W. M. Rossetti. London: Ward and Lock, 1880. 8vo.

THE HAMNET SHAKSPERE: according to the first folio (spelling modernised). Edited by Allan Park Paton. Volume the first. I. The tragedy of Macbeth. II. The tragedy of Hamlet. III. The tragedy of Cymbeline. IV. The life of Timon of Athens. V. The Winter's Tale. Edinburgh: Edmonston and Co. [Greenock printed], 1879. 8vo.

Each play published separately, viz.

[Part I]. (Hamnet edition.) The tragedy of Macbeth: according to the first folio (spelling modernised). With remarks on Shakspere's use of capital letters in his manuscript. And a few notes. By Allan Park Paton. Edinburgh: Edmonston and Co., 1877. pp. XIX, 72 and 18.

[Part II]. (Hamnet edition.) The tragedy of Hamlet, prince of Denmark: according to the first folio (spelling modernised). With further remarks on the emphasis-capitals of Shakspere. By Allan Park Paton. Edinburgh: Edmonston and Co., 1878. pp. XXXV, 106.

Part III. The tragedy of Cymbeline: according to the first folio (spelling modernised). With lists of such of the emphasis-capitals of Shakspere in this play, as were omitted by each of the second, third and fourth folios; and of

new emphasis-capitals shewn by it in each of these. Also a few remarks on the consideration due to such emphasis-capitals as may be found in obscure passages. By Allan Park Paton. Edinburgh: Edmonston and Co., 1879. p. XXXIV, 106.

Part IV. The life of Timon of Athens: according to the first folio (spelling modernised). With tables shewing the number of emphasis-capitals lost and gained by each of Shakspere's plays, under each of the second, third and fourth folios. And a few interim remarks upon the facts these tables present and the questions they suggest. By Allan Park Paton. Edinburgh: Edmonston and Co., 1879. pp. XXXVII, 1 p. not numbered and 72 pages.

Part V. The Winters Tale: according to the first folio (spelling modernised). With introduction and relative lists. By Allan Park Paton. Edinburg: Edmonston and Co. London: Hamilton, Adams and Co., 1879. pp. LIX, 93.

Macbeth and Hamlet have been noticed before, *see:* Jahrbuch XIV, p. 367.

On Mr. Paton's theory, that the capitals in the first folio are Shakespeare's own, *see:* The Academy, Feb. 14, 1880, p. 118.

The works of Shakespeare. Edited by the late Rev. Alexander Dyce. With notes, copious glossary and the Droeshout and Stratford portraits. New edition. Vol. I. II. III. London: Bickers and Son, 1880. 8vo.

In this edition the notes are placed at the foot of the pages, instead of at the end of each play, as in the former editions.

Shakspeare's dramatic works. Illustrated by Frank Howard. New edition. London: Nelsons, [1879]. 8vo.

Shakspeare's plays. Edited by Steevens and Malone, with a biographical sketch and glossary. New edition. Edinburgh: Nimmo and Bain, 1880. 8vo. pp. 960.

Shakspere-Quarto facsimiles.

No. 1. Shakspere's Hamlet: the first quarto, 1603, a facsimile in photo-lithography by William Griggs, with forewords by Frederick J. Furnivall. London: Publisht by W. Griggs, [1880]. 4to. pp. XII, 64.

No. 2. Shakspere's Hamlet: the second quarto, 1604, a facsimile in photo-lithography by William Griggs, with forewords by Frederick J. Furnivall. London: Publisht by W. Griggs, [1880]. 4to. pp. XX, 100.

This issue has given rise to a correspondence between Mr. J. O. Halliwell-Phillipps and Mr. Robert Browning, the president of the New Shakspere Society, which has been published by Mr. Halliwell-Phillipps, in February 1881 (7 pages folio), in defence against certain remarks in Mr. Furnivall's 'forewords'. A pamphlet by Mr. Furnivall: 'The "Co." of Pigsbrook & Co.', dated Febr. 8, 1881, 8 pages 8vo., is a reply to Mr. Halliwell-Phillipps. — *See also:* The Athenaeum, No. 2780, Feb. 5, p. 201; No. 2783, Feb. 26, p. 301; No. 2784, March 5, p. 333, by B. Nicholson; No. 2785, March 12, p. 367; No. 2786, March 19, p. 397—98; No. 2787, March 26, p. 429; No. 2788, Apr. 2, p. 461.

No. 3. Shakespeare's Midsummer Night's Dream. The first quarto, 1600: a fac-simile in photo-lithography, by William Griggs, with an introduction by J. W. Ebsworth. London: W. Griggs, 1880. 4to. pp. XXII, 1 leaf and pp. 63.

No. 4. Shakespeare's Midsummer Night's Dream. The second quarto, 1600: a fac-simile in photo-lithography, by William Griggs, with an introduction by J. W. Ebsworth. London: W. Griggs, 1880. 4to. pp. XXIV, 63.

On the above four facsimile-reprints *see:* an article by Edward Dowden, in: The Academy, Oct. 16, 1880.

No. 5. Shakspere's Loves Labors Lost: the first quarto, 1598, a facsimile in photo-lithography by William Griggs, with forewords by Frederick J. Furnivall. London: Publisht by W. Griggs, [1880]. 4to. pp. XVI, 75.

Select plays of Shakespeare (Clarendon-press series). Coriolanus, edited with indroduction and notes, by William Aldis Wright. Oxford: Clarendon press, 1879. 8vo. min. pp. 300.

Select plays of Shakespeare (Clarendon press series). The tragedy of King Richard the third. Edited by William Aldis Wright. Oxford: Clarendon press, 1880. 8vo. min. pp. 400.

Select plays of Shakspere (Rugby edition, for the use of Rugby school). King Henry the fifth. Edited by C. E. Moberly. Rugby: Billington, 1880. 12mo. pp. 130.

SELECT PLAYS OF SHAKSPERE (Rugby edition, for the use of Rugby school). Romeo and Juliet. Edited by C. E. Moberly. Rugby: Billington, 1880. 12mo. pp. 127.

Masterpieces of English literature; typical selection of British and American authorship, from Shakespeare to the present time, with definitions, notes, analyses and glossary as an aid to systematic literary study, for use in high and normal schools, academies, etc. Edited by W. Swinton. New York: Harper and Brothers, 1880. 8vo. pp. XXXIII, 638.

ALL'S WELL THAT ENDS WELL. A comedy in five acts, etc. With remarks, biographical and critical, by D.—G. [*i. e.* George Daniel]. London: T. H. Lacy, [1878]. 12mo. pp. 62.

Lacy's acting edition of plays, etc. Vol. 113.

AS YOU LIKE IT; with introduction and notes explanatory and critical, for use in schools and families, by H. N. Hudson. Boston: Ginn and Heath, 1880. 16mo. pp. 26, 3 and 159.

Annotated English classics. — On Hudson's editions of Shakespeare's plays *see*: The Academy. London. Feb. 14, 1880, p. 118.

Shakespeare's tragedy of HAMLET, with introduction and notes explanatory and critical, for use in schools and classes, by H. N. Hudson. Boston: Ginn and Heath, 1879. 16mo. pp. XVIII, 258.

Annotated English classics.

Shakespeare's HAMLET, with notes, examination papers and plan of preparation. Edited by J. M. D. Meiklejohn. London and Edinburgh [printed]: W. and R. Chambers, 1880. 12mo. pp. 192.

HAMLET . . . as arranged for the stage by H. Irving . . . Revised edition [with a preface by F. A. M. *i. e.* F. A. Malleson]. London: Chiswick press, 1880. pp. XIII, 32.

Mr. Moy Thomas, speaking of a former edition of Mr. Irving's Hamlet in The Academy, Jan. 4, 1879, p. 18, says that the initials under the preface stand for [F. A.] Marshall, but according to the entry of the above edition in the British Museum catalogue they are those of F. A. Malleson.

History of king HENRY THE FOURTH, PART THE FIRST. Edited with notes by William J. Rolfe. With engravings. New York: Harper and Brothers, 1880. squ. 16mo. pp. III. 208.

History of KING HENRY THE FOURTH, PART THE SECOND. Edited with notes by William J. Rolfe. New York: Harper and Brothers, 1880. squ. 16mo. pp. III, 210.

KING HENRY THE FIFTH, by W. Shakespeare. With notes and an introduction by K. Deighton. London: W. H. Allen and Co., 1880. 8vo. pp. XXXII, 287.

Shakespeare's play of HENRY THE EIGHTH as presented by Edwin Booth. The prompt-book. Edited by William Winter. New York: printed by F. Hart and Co., 1878. 16mo. pp. 71.

A selection from Shakespeare's KING JOHN. London: National Society's Depository, 1879. 16mo. pp. 30.

Lines from the poets, with notes for use in schools, No. 5.

History of KING JOHN, with introduction and notes explanatory and critical, for use in schools and families, by H. N. Hudson. Boston: Ginn and Heath, 1880. 16mo. pp. XXVI, 165.

History of the life and death of KING JOHN. Edited with notes by William J. Rolfe. With engravings. New York: Harper and Brothers, 1880. squ. 16mo. pp. III, 190.

JULIUS CAESAR, with introduction and notes explanatory and critical, for use in schools and classes, by H. N. Hudson. Boston: Ginn and Heath, 1879. 16mo. pp. 205.

Shakespeare's JULIUS CAESAR, with notes, examination papers and plan of preparation. Edited by J. M. D. Meiklejohn. London and Edinburgh [printed]: W. and R. Chambers, 1879. 12mo. pp. 130.

A selection from Shakespeare's JULIUS CAESAR. London: National Society's Depository, 1880. 16mo. pp. 46.

Lines from the poets, with notes for use in schools, No. 7.

Shakespeare's KING LEAR, with notes, examination papers and plan of preparation. Edited by J. M. D. Meiklejohn. London and Edinburgh [printed]: W. and R. Chambers, 1879. 12mo. pp. 148.

Shakespeare's tragedy of KING LEAR. Edited with notes, by W. J. Rolfe. With engravings. New York: Harper and Brothers, 1880. squ. 16mo. pp. III, 267.

Shakespeare's tragedy of KING LEAR as presented by Edwin Booth. The prompt book. Edited by William Winter. New York: printed by F. Hart and Co., 1878. 16mo. pp. 119.

Shakespeare's MACBETH, with notes, examination papers, and plan of preparation. Edited by J. M. D. Meiklejohn. London and Edinburgh [printed]: W. and R. Chambers, 1880. 12mo. pp. 144.

Shakespeare's tragedy of MACBETH as presented by Edwin Booth. The prompt-book. Edited by William Winter. New York: printed by F. Hart and Co., 1878. 16mo. pp. 104.

The MERCHANT OF VENICE, with introduction and notes explanatory and critical, for use in schools and classes; by H. N. Hudson. Boston: Ginn and Heath, 1879. 16mo. pp. 207.

Shakespeare's MERCHANT OF VENICE. With notes, examination papers and plan of preparation. Edited by J. M. D. Meiklejohn. London and Edinburgh [printed]: W. and R. Chambers, 1879. 12mo.

The MERCHANT OF VENICE ... as presented at the Lyceum theatre under the management of Mr. H. Irving, 1879. London: Chiswick press, 1880. pp. 74.

The MERCHANT OF VENICE (Selections from acts I, III, IV). With prefatory and explanatory notes. London: Blackie and Son [Glasgow printed], 1879. 16mo.
Blackie's School Classics.

A selection from Shakespeare's MERCHANT OF VENICE. London: National Society's Depository, 1879. 16mo. pp. 44.
Lines from the poets, with notes for use in schools, No. 6.

MERCHANT OF VENICE, Act IV, scene 1. With life, descriptions of the play and notes, by R. J. Davies. Hull: Brown, 1879. 12mo. pp. 30.

A MIDSUMMER-NIGHT'S DREAM, with introduction and notes explanatory and critical, for use in schools and families, by H. N. Hudson. Boston: Ginn and Heath, 1880. 16mo pp. 36, 128.

MUCH ADO ABOUT NOTHING, with introduction and notes explanatory and critical, for use in schools and families, by H. N. Hudson. Boston: Ginn and Heath, 1880. 16mo. pp. 12, 10, 3 and 138.

Shakespeare's comedy of MUCH ADO ABOUT NOTHING. Edited with notes by W. J. Rolfe. With engravings and a portrait: Ward's statue of Shakespeare. New York: Harper and Brothers, 1879 [1878]. squ. 16mo. pp. 178.

The tragedy of OTHELLO, the moor of Venice, edited with notes by W. J. Rolfe. With engravings. New York: Harper and Brothers, 1879. squ. 16mo. pp. 214.

Shakespeare's tragedy of OTHELLO as presented by Edwin Booth. The prompt-book. Edited by William Winter. New York: printed by F. Hart and Co., 1878. 16mo. pp. 125.

King RICHARD THE SECOND, with introduction and notes explanatory and critical, for use in schools and classes by H. N. Hudson. Boston: Ginn and Heath, 1879. 16mo. pp. 181.

Shakespeare's RICHARD II. With notes, examination papers and plan of preparation. Edited by J. M. D. Meiklejohn. London and Edinburgh [printed]: W. and R. Chambers, 1880. 12mo. pp. 136.

Shakespeare's tragedy of ROMEO AND JULIET. Edited with notes, by W. J. Rolfe. With engravings and a portrait of Petrarcha. New York: Harper and Brothers, 1879. squ. 16mo. pp. 222.

ROMEO AND JULIET, with notes, &c. by Samuel Neil. London, Glasgow and Edinburgh: W. Collins, Sons and Co., 1879. 12mo.

[Taming of the Shrew]. Shakespeare's comedy of Katharine and Petruchio as presented by Edwin Booth. The prompt-book. Edited by William Winter. New York: printed by F. Hart and Co., 1878. 16mo. pp. 49.

This is an alteration of Garrick's version. [Mr. Hubbard's catalogue.]

Shakespeare's Tempest, with notes, examination papers and plan of preparation. Edited by J. M. D. Meiklejohn. London, Edinburg [printed]: W. and R. Chambers, 1880. 12mo. pp. 126.

Shakespeare's comedy of Twelfth Night. Edited, with notes, by W. J. Rolfe. With engravings. New York: Harper and Brothers, 1879. squ. 16mo. pp. 174.

Twelfth Night, or what you will, with introduction and notes explanatory and critical, for use in schools and families, by H. N. Hudson. Boston: Ginn and Heath, 1880. 16mo. pp. 26 and 151.

The Winter's Tale, with introduction and notes explanatory and critical, for use in schools and families, by H. N. Hudson. Boston: Ginn and Heath, 1880. 16mo. pp. 196.

Shakespeare's comedy of the Winter's Tale. Edited with notes by W. J. Rolfe. With engravings. New York: Harper and Brothers, 1880 [1879]. 16mo. pp. III, 218.

The Winter's Tale. A play in five acts, &c. With an illustration and remarks by D. — G. [*i. e.* George Daniel]. London: T. H. Lacy, [1879]. 12mo. pp. 71.

Lacy's acting edition of plays, etc. Vol. 113.

Songs and Sonnets of Shakespeare. Edited by Francis T. Palgrave. With notes. London: Maxmillan and Co., 1879. 8vo. min. pp. (VI), 253.

Golden Treasury Series.

Shakespeare's Sonnets, a selection, edited by Edward Dowden.

The English poets. Selections, with critical introductions by various writers, and a general introduction by Matthew Arnold. Edited by Thomas Humphrey Ward. (4 vols). London: Macmillan and Co. Vol. I, 1880.

A review in: The Academy, June 26, 1880.

[A selection from Shakespeare's Sonnets.] A treasury of English sonnets. Edited from the original sources, with notes and illustrations, by David M. Main. Manchester: A. Ireland and Co. 1880. 8vo.

b. Shakespeareana.

Abraham — Abron — Auburn. A Shakespearian excursus.

The Catholic World. New York. May, 1873.

Adin (Williams). Shakespeare in Gloucestershire. [A visit paid by the poet between 1586 and 1589 to certain people, his relations, at Dursley in Gloucestershire. The fact has been pointed out first by R. W. Huntley in a note to his *Glossary of the Cotswold dialect*, 1868, and J. H. Blunt, in his *Dursley and its neighbourhood*, 1877, confirmed the fact and added to the existing evidence. In the above paper Mr. Adin adds some conjectures as to Shakespeare's connexion with other dramatic authors of his time following from the visit].

Notes and Queries. London 1879, Aug. 9, p. 101—2; Aug. 23, p. 159, by O. W. Tancock; Oct. 25, p. 331, by Wm. Underhill.

Amyot (Thomas E.). The Shakespeare death mask.

The Antiquary. London. Vol. II, No. 2, Nov. 1880, p. 230—31.

Arnold (Cecil). An index to Shakespearian thought. Being a collection of allusions, reflections, images, familiar and descriptive passages and sentiments from the plays and poems of Shakespeare, alphabetically arranged and classified under appropriate headings. London: Bickers and Son, 1880. 8vo. pp. 420.

B. (W. C.) Tempest, Act IV, sc. 1, l. 64: 'Pioned and twilled brims'.

Notes and Queries 1879, Jan. 11, p. 22.

Bagehot (Walter). Shakespeare — the Man (1853).

Literary Studies by the late Walter Bagehot. In two volumes. Vol. I, pp. 126—172. London: Longman and Co. 1879. 8vo.

Baker (H. Barton). English actors from Shakespeare to Macready. New York: Henry Holt and Co., 1879. 2 vols. 12mo.

The Bard of Avon birth-day text-book. Compiled from Shakespeare's plays and poems. London: Routledge and Sons, 1880. 32mo.

Bartol (C. A.). The personality of Shakespeare.
Principles and portraits. By C. A. Bartol. Boston: Robert Brothers, 1880. 16mo.

Bayne (Thomas). Macbeth, Act V, sc. 3, l. 10: 'Shall never *sag* with doubt nor shake with fear.'
Notes and Queries 1880, March 27, p. 251; Apr. 24, p. 333, by George Sexton; Sept. 25, p. 243, by J. R. Haig.

Baynes (T. S.). What Shakespeare learnt at school.
Fraser's Magazine. London. No. 599, or New Series No. CXIX, for November, 1879; No, 601, or N. S. No. CXXI, for Jan., 1880; No. 605, or N. S. No. CXXV, for May, 1880. — *See also:* The Academy, May 15, 1880, p. 363.

Beamont (William). Three dramas of Shakspere: Richard II. Henry IV, part 1. Henry IV, part 2. [Chester?] 1880.
Three papers read before the Chester Historic Society, pointing out the references made in these plays to Chester and Cheshire men and events.

Bede (Cuthbert). Shakespeare's nightingale.
Belgravia. London. June, 1879.

Bellamy (G. Somers). Essays from Shakespeare. Edinburgh: Publishing Company, 1879. 8vo. pp. 240.
These essays are in a kind of sermon style, headed by extracts from Shakespeare, used as texts.

Bennett (W. T.) Shakspere from a builder's point of view. [A lecture delivered at the Birmingham Shakspere Reading Club.]
The Birmingham Daily Gazette, March 18, 1879.

Benton (Myron B.). 'Shakespeare and the musical glasses'.
Appleton's Journal. New York. April, 1879.

Bibb (Grace C.). Lady Macbeth, a study in character.
The Western. St. Louis. May, 1875.

Bibliothecary. The crux of sonnet CXVI: 'Whose worth's unknown, although his *height* be taken.'
Notes and Queries 1879, July 12, p. 24; 1880, March 27, p. 250—51.

Bibliothecary. A Shakespearian of the seventeenth century [Elias Travers, chaplain and tutor in the family of Sir Thomas Bernardiston, of Ketton Hall, in Suffolk. — From his unpublished diary, 1678—1683. *See:* British Quarterly Review, for January, 1872: 'An English interior in the seventeenth century'].
Notes and Queries 1880, June 5, p. 453.

Birch (W. J.). Rabelais and Shakespeare.
Notes and Queries 1879, Sept. 13, p. 201—2; Jan. 3, 1880, p. 24, by N. J. Haydon.

Birmingham Central Literary Association. Excursion to Stratford-on-Avon. July 23d, 1879. Shakespeare in his connection with the town of Stratford-on-Avon. Birmingham: Cund brothers [printed]. 8vo. pp. 10.

[Birmingham.] Shakespeare anniversary, Royal Hotel, Birmingham, 23d April, 1880. Sam: Timmins, chairman. J. H. Chamberlain, vice-chairman. The bill of faire. Programme of toasts. [With quotations from Shakespeare.] [Birmingham printed.] 4to. pp. 3.

[Birmingham.] Our Shakespeare Club. [Speeches by Samuel Timmins, J. H. Chamberlain and others at the annual dinner, April 23, 1880.]
Birmingham Liberal Review, No. 7, May 1, 1880, p. 101—107.

The Birthday register, with sentiments from Shakspere. London: M. Ward and Co., 1876. [1875.] 16mo. pp. 286.
The preface is signed J. A. K. [From Mr. Hubbard's catalogue.]

Black (William George). Measure for Measure, Act III, sc. 2, l. 134: 'His use was to put a ducat in her *clack-dish*'.
Notes and Queries 1879, Sept. 27, p. 243.

Black (William George). Romeo and Juliet, Act I, sc. 4, l. 91: 'Elf-locks ... once *untangled*.'
Notes and Queries 1879, Jan. 11., p. 22; March 15, p. 15, by W. G. Stone.

Blunt (J. H.). [A visit of Shakespeare to Dursley in Gloucestershire, between 1586 and 1589].

Dursley and its neighbourhood, by J. H. Blunt, 1877. — *See ante, s. v.* Adin (William).

Brae (A. E.). On a passage in King Lear, Act II, sc. 2, l. 170 fol.: 'Approach, thou beacon', etc.

The Literary World. Boston. No. 127, November 8, 1879, p. 366.

Brae (A. E.). A note on The Tempest: Act II, sc. 1: 'She, that is queen of Tunis' etc.

Robinson's Epitome of Literature. Philadelphia. Vol. III, No. 4, Feb. 15, pp. 33.

Brae (A. E.). On a passage in The Tempest. [Act I, sc. 2, l. 99 et seq.: '... Like one || Who having into truth' etc.

Robinson's Epitome of Literature. Philadelphia. Vol. III, No. 7, April 1, 1879, p. 57.

Browne (C. Elliot). Father Parsons, Fallstaff, and Shakspere.

The Academy. London. March 8, 1879, p. 217—218, and August 23, 1879, p. 142. — Reprinted for the New Shakspere Society, together with a paper by G. Bullen, 2 pages. *See infra, s v.* Bullen (G.).

Browne (C. Elliot). The play upon 'you' and 'hews' in the sonnets, and its relation to the Herberts.

Notes and Queries 1880, March 13, p. 210.

Browne (C. Elliot). Early allusions to Shakspeare [Venus and Adonis mentioned in an ancient MS. diary under date of '12th of June, 1593' quoted in Malone's *Inquiry* and Shakespeare's name in the Common-place book of the Earl of Dorset, Harleian MSS., quoted in Hunters *New illustrations*].

Notes and Queries 1879, April 12, p. 288.

Bullen (George). The Moor of Denmark. [Was King Claudius of a dark complexion? Hamlet, Act III, sc. 4: 'Could you on this fair mountain leave to feed, and batten on this Moor?'].

Athenaeum, No. 2671, Jan. 4, 1879; No. 2672, Jan. 11, 1879, by B. Nicholson; No. 2676, Feb. 8, 1879, p. 184, by J. W. Ebsworth; No. 2679, Mar. 1, 1879, p. 279, by Geo. Bullen, and another paper by B. Nicholson.

Bullen (George). The duke of Buckingham and a play of Shakespeare in 1628. [A news-letter, bearing the date of August, 1628, preserved in Sir Charles Isham's collection of MSS. at Lamport Hall, in which is recorded the fact of the duke having been present at the Globe theatre to see the performance of the play of King Henry VIII. From a passage in Robert Johnston's *Historia rerum Britannicarum ab an. 1572 ad an. 1628,* Amsterd. 1655, in which the presence of Buckingham at a play treating the downfall of a duke of Buckingham 'tempore Ricardi III' is alluded to, Mr. Bullen conjectures that the letter-writer may have been mistaken in naming the play 'Henry VIII.' instead of 'Richard III'. Another play, the 'Rape of Lucrece', is mentioned in the letter as having been witnessed by Buckingham at the Cockpit. Mr. Bullen thinks it must have been the production of Thomas Heywood. — In a second paper Mr. Bullen states the fact that Buckingham's presence at the play of 'King Henry VIII' has been recorded before in vol. II of the *Shakespeare Society's papers*, 1845, and in Ingleby's *Centurie of Prayse*, from a letter to Sir Martin Stuteville from Robert Gell, in the Harleian MSS. in the British Museum, No. 383, fol. 65].

Athenaeum, No. 2712, Oct. 18, 1879, p. 497—98; No. 2713, Oct. 25, 1879, p. 529.

Bullen (George). Shakespeare in 1648. [Quotations from various plays of Shakespeare in: *Wit's labyrinth. Or a briefe and compendious abstract of most witty, ingenious, wise and learned sentences and phrases. Together with some hundreds of most pithy, facetious and patheticall, complementall expressions. Collected, compiled and set forth for the benefit, pleasure, or delight of all, but principally the English nobility and gentry.* By J. S. Gent. London: printed for M. Simmons, 1648. — Mr. Bullen conjectures "J. S. Gent" to be James Shirley, the dramatist].

Athenaeum, No. 2706, Sept. 6, 1879, p. 305; No. 2736, April 3, 1880, p. 439, by F. J. Furnivall. — Reprinted for the New Shakspere Society, together with a paper by C. Elliot Browne, 2 pages, 8vo. *See ante, s. v.* Browne (C. Elliot).

Bullock (Charles). Shakspeare's debt to the Bible. London: *Hand and Heart* publishing offices, 1879. 8vo. min.

For a correspondence between the author and Mr. J. B. Selkirk *see:* The Academy, 5th and 12th July, 1879.

BURGESS (J. Tom.). Historic Warwickshire. London, 1876. 8vo.

BUTLER (Noble). Lady Macbeth. — Ben Jonson on Shakespeare.
Miscellanies. By Noble Butler. Louisville, Ky: J. P. Morton & Co. [1880] 12mo. pp. 312.

C. A portrait of Shakespeare in the possession of Sir John Lister Kaye [supposed to be painted by Cornelius Jansen, representing Shakespeare as a younger man than most of the known portraits of him].
Notes and Queries 1879, November 15, p. 388.

CAINE (T. H. H.). The supernatural in Shakspere.
New Monthly Magazine. London. September, 1879.
The paper on the same subject, mentioned in Jahrbuch XIV, p. 381, *s. v.* Supernatural, is by Miss Edith Coleridge.

CALVERT (George Henry). Shakespeare. A biographic aesthetic study. With portrait. Boston, Cambridge [U. S. printed]: Lee and Shephard, 1879. 16mo. pp. 212.

CARMICHAEL (Charlotte). The Macbeth witches and Skandinavian norns.
The Academy. London. Feb. 8, 1879, p. 127; March 1, 1879, p. 191—192: 'Shakspere's weird sisters', by Karl Blind. — Another paper on the same subject, ib. p. 191—92, by Thos. Alfred Spalding.
For a paper on the same subject, in German, by Karl Blind, *see infra:* DEUTSCHLAND.

CARTWRIGHT (Nathaniel). The prince and the offered crown. (Hamlet's philosophy. Caesar's dream). London: J. Heywood [Manchester printed, 1879]. 8vo.

A descriptive catalogue of manuscripts, books and relics illustrative of the life and writings of Shakespeare, in the library of W. Harrison, Esq. of Gelligreaves Hall near Blackburn, and Salmesbury Hall near Preston. 1866. 4to.

CATTELL (Charles Cockbill). Shakespeare. Was he a myth? or, what did he write? London: C. Watts, [1878.] 8vo. min. pp. 16.

CLARKE (Charles and Mary Cowden). The Shakespeare key: unlocking the treasures of his style, elucidating the peculiarities of his construction, and displaying the beauties of his expression: forming a companion to *The complete Concordance to Shakespeare.* London: Sampson Low, Marston and Co., 1879. 8vo. pp. 810.
For a review of the work, *see:* Athenaeum, No. 2698, July 12, 1879, p. 43.

CLARKE (Charles and Mary Cowden). The Shakespeare key, etc. New York: Scribner and Walford, 1879. 8vo.

CLARKE (Mary Cowden). The girlhood of Shakespeare's heroines. A new edition, condensed by S. Novello. With illustrations from pictures by T. F. Dicksie and W. S. Herrick. London: Bickers and Son, 1879. 8vo. pp. VI, 456.

CLARKE (Mary Cowden). [Shakespeare, a poem]. Written at dawn, on the 23d of April, 1869.
Robinson's Epitome of Literature. Philadelphia. Vol. III, No. 11, June 1, 1879, p. 87.

CLARKE (Hyde). Julius Caesar, Act I, sc. 3, l. 128—29: '*Its fauors*, like the work we have in hand.'
Notes and Queries 1880, April 24, p. 333; Aug. 21, p. 143—44, by R. R.

COLERIDGE (Sam. Taylor). [A copy of Theobald's Shakespeare, 8 vols. 8vo., 1773, with copious MS. notes by Coleridge, has been obtained by the British Museum at the sale of the library of the late Prof. Joseph Henry Green (at Sotheby's, July 27 and foll. days) in August 1880.

COLLIER (J. Payne). Another tragedy by Shakspeare. [*A Warning for Fair Women*, 1599].
Athenaeum, No. 2677, Feb. 15, 1879, p. 216; No. 2678, Feb. 22, 1879, p. 248, by J. W. M. Gibbs, and another note by F. S. Ellis; No. 2679, Mar. 1, 1879, p. 279, by J. Payne Collier.

COLLIER (J. Payne). Early and unknown mention of Hamlet [in a MS. list of books dated 1595, among papers belonging to the Trevelyan family; and in Sir Thomas Smith's *Voyage and entertainment in Russia*, 1605.]
The Antiquary. London. Vol. I, No. 1, January 1880, p. 46.

COLLINS (Frances). Shakspeare's tomb.
Athenaeum, No. 2685, April 12, 1879, p. 470.

COLLINS (J. Churton). Shakespeare a prose-writer.
The Gentleman's Magazine. London. December, 1880.

Colquhoun (Sir Patrik). The authorship of the Shaksperian drama. ['Shakespeare did not write the works attributed to him, — he purchased these plays, and died in good circumstances, the result of commercial enterprise, while the real authors, without exception, died in penury.'] Report of a lecture delivered at a meeting of the Roy. Society of Literature.
Daily Telegraph. London. May 23, 1879. — Birmingham Daily Gazette, May 23, 1879.

Conington (John). Lectures on King Lear and Hamlet.
Miscellaneous writings by John Conington. London 1872. 8vo. pp. 74—137.

Conway (Moncure D.). The pound of flesh.
The Nineteenth Century. London. May, 1880. — Athenaeum, No. 2760, Sept. 18, 1880, p. 380, by G. L. Gomme; No. 2761, Sept. 25, 1880, p. 410, by Alfred Nutt.

C[osens] (F. W.). A 'Catalan' Romeo and Juliet. [Las Esposallas de la Morta, a tragedy in the Catalan dialect by Señor Balaguer, founded upon Bandello's novel. A portion of the balcony scene is translated from, or, as the author writes 'inspired' by Shakespeare].
Athenaeum, No. 2703, Aug. 16, 1879, p. 221.

Crawfurd (Oswald). 'The melancholy Jaques' [in As You Like It. — On the pronunciation of the name in Shakespeare's time].
Athenaeum, No. 2752, July 28, 1880, p. 115. — No. 2753, July 31, 1880, p. 146, by Grant Allen and by B. Nicholson. — No. 2755, Aug. 14, 1880, by O. Crawfurd, and by Frank A. Marshall. — No. 2756, Aug. 21, 1880, by Grant Allen, and by J. T. — No. 2758, Sept. 4, 1880, papers by O. Crawfurd, B. Nicholson, J. Standish Haly, and by A. B. G.

Crosby (Joseph).

[A list of Shakespearean notes, etc. contributed by him to various literary journals.]

Henry VIII, Act I, sc. 3: '*Held* current music'.
New York Nation. May 1, 1873.

Macbeth, Act I, sc. 3: '*Aroint* thee, witch'.
Notes and Queries. London. Feb. 28, 1874.

Some peculiarities of Shakespeare's editors and commentators. — Essay on Shakespeare's puns.
Bibliopolist. New York. June, 1875.

As You Like It, Act IV, sc. 3: 'Chewing the *food* of sweet and bitter fancy'.
Much Ado about Nothing, Act IV, sc. 2: 'B fellow that has had *losses*'.
King Lear, Act IV, sc. 6: 'To say I and no to everything.'
Two Gentlemen of V., Act II, sc. 3: 'Cry aim!' 'Give aim', etc.; Note on '*Launce*'.
Errors in Knight's editions of Shakespeare.
On an early copy of Henry IV.
Bibliopolist. August, 1875.

On some curious and obsolete words and expressions in Shakespeare, still preserved in the United States.
Bibliopolist. October, 1875.

Cymbeline, Act I, sc. 6: Twinn'd stones upon the *numbered* beach'. *Ibid.* 'Rich *crop* of sea and land'.
King Lear, Act VII, sc. 2: 'Thou changed and *selfcovered* thing, for shame!'.
Notes and Queries. Sept. 2, 1876.

Cymbeline, Act IV, sc. 2: '*Defect* of judgment is oft the cause of fear'.
Bibliopolist. October, 1876.

Winter's Tale, Act I, sc. 2: '*Affection*! thy intention stabs the centre'.
Cymbeline, Act V, sc. 4: 'Take no *stricter* render of me than my all'.
Bibliopolist. December, 1876.

Hamlet, Act II, sc. 1: 'Cry out on the top of question'.
As You Like It, Act II, sc. 7: 'thereby hangs a tale'.
K. Lear, Act III, sc. 7: 'All cruels else *subscribed*'.
Timon of Athens, Act I, sc. 2: 'Like madness is the glory of this life'.
As You Like It, Act III, sc. 2: 'graff it with a medlar'; *Ibid.* On Touchstone; *Ibid.* Act II, sc. 4: 'O Jupiter, how *weary* are my spirits'.
Bibliopolist. February, 1877.

Romeo and Juliet. Defence of the character of Mercutio. — Troilus and Cressida, Act III, sc. 3: 'One *touch* of nature'.
Bibliopolist. April, 1877.

Tempest, Act II, sc. 1: 'She that *from whom* we all were sea-swallow'd'.
Notes and Queries. June 30, 1877.

CROSBY (Joseph) continued.

Hamlet, Act II, sc. 2: 'Little eyases, that *cry out on the top of question*'.
Notes and Queries. Oct. 27, 1877.

Midsummer Night's Dream, Act II, sc. 1: 'Quite overcanopied with luscious woodbine'. — Troilus and Cressida, Act I, sc. 1: 'I tell thee I am mad in Cressid's love'. — K. Henry V, Act IV, sc. 1: 'What is *thy* soul of adoration?' — K. Lear, Act IV, sc. 7: 'Restoration hang *thy* medicine on my lips'. — Misprints in Mrs. Clarke's *Concordance*. — Obeli in the Globe edition.
Literary World. Boston. June, 1878.

Henry VIII, Act III, sc. 1: 'Noble lady, I am sorry my integrity'.
Errata in the Globe edition.
Literary World. July, 1878.

Love's Labours Lost, Act V, sc. 2: 'Do paint the meadows with delight' *ad fin.*
Hamlet, Act I, sc. 4: 'King, father, royal Dane!'
Tempest, Act I, sc. 1: 'Good, speak to the mariners'.
Literary World. August, 1878.

All's Well, Act I, sc. 1: 'Virtue's *steely* bones'.
Robinson's Epitome of Literature. Philadelphia. Jan. 15, 1879.

Tempest, Act I, sc. 2: 'Having *into truth* by telling of it'.
Robinson's Epitome. Feb. 15, 1879.

Mottoes for photographs from Shakespeare.
Literary World. March, 1879.

Othello, Act I, sc. 1: A fellow almost damn'd in a fair *wife*'.
Robinson's Epitome. March 15, 1879. — *Ibid.* May 15, by J. G. H[err], and reply to him by Mr. Crosby.

Critique on Dr. Bolle's lectures on Shakespeare.
Shakespeare and the Bible.
Cleveland (Ohio) Leader, April 6, 1879.

Halliwell's and Tallis' editions of Shakespeare.
Literary World. April 12, 1879.

As You Like It, Act I, sc. 2: 'Punish me not with your hard thoughts, *to deny*', etc.
Literary World. May 10, 1879.

King Lear, Act I, sc. 1: '*Out* nine years'; 'Where nature does with merit *challenge*'.
Robinson's Epitome. May 15, 1879.

King Lear, Act III. sc. 3: 'This courtesy, forbid thee'; Act III, sc. 7: 'All cruels else *subscribed*'.
Robinson's Epitome. June 1, 1879.

King Lear, Act. II, sc. 3: 'Nothing almost sees miracles but misery'.
Robinson's Epitome. July 1, 1879.

Romeo and Juliet, Act IV, sc. 1: 'Come to you at evening mass'.
Church Eclectic. Utica, N Y. November, 1879.

King Lear, Act IV, sc. 2: '*Self-covered* thing, for shame! For shame, bemonster not thy feature'.
Literary World. November 22, 1879.

King Henry IV, part I, Act II, sc. 4: 'Essentially *made* without seeming'.
Literary World. April 24, 1880.

All's Well, Act I, sc. 3: 'Such were our faults, *or* then we thought them none'.
Literary World. May 22, 1880.

King Henry IV, part I, Act II, sc. 4: 'I deny your major', etc.
Literary World. June 5, 1880.

'Address', delivered before the Wheeling Shakespeare Club, at the McLure House, Wheeling, West Virginia, April 23, 1880.
Zanesville (Ohio) Courier. April 23, 1880.

On Shakespeare's editors and commentators, a burlesque.
Literary World. July 17, 1880.

King Henry IV, part I, Act IV, sc. 1: 'All furnisht, all in armes, that *with* the wind', etc.
Atlantic Monthly. Boston. Octob., 1880.

Cumberland (R.). A delineation of Shakspeare's characters of Macbeth and Richard. A parallel between him and Aeschylus.
The Observer. Boston. 1866, Nos. 69—72.

D. (J.) All's Well That Ends Well, Act IV, sc. 2: '*Ropes* in such a scarre'.
Notes and Queries 1879, May 10, p. 363; 1880, Apr. 24, p. 333, by R. R.

D. (J.) 'Arm-gaunt'. [Ant. and Cleopatra, Act I, sc. 5: 'And soberly did mount an *arm-gaunt* steed'].
Notes and Queries 1879, Aug. 30, p. 163; Sept. 27, p. 244, by P. J. F. Gantillon.

D. (J.) Two Gentlemen of Verona, Act IV, sc. 4, l. 67: 'A slave that still *an end* turns me to shame'. — King Henry the fifth, Act IV, sc. 4, l. 28: 'Fer! I'll *fer* him and firk him and ferret him'. — Love's Labour's Lost, Act I, sc. 2, l. 136: '. . . she is allowed for the *day-woman*'. — Merchant of Venice, Act II, sc. 5, l. 46: 'The *patch* is kind enough'. — Macbeth, Act V, sc. 3, l. 15: 'What, soldiers, *patch?*' — Antony and Cleopatra, Act I, sc. 1: '*Take in* that kingdom and enfranchise that'. — Coriolanus, Act III, sc. 2, l. 59: 'Than to *take in* a town with gentle words'. — Midsummer Night's Dream, Act III, sc. 2, l. 258: '*Take on* as you would follow'.
Notes and Queries 1880, Oct. 16, p. 304—5.

D. (J.) Henry IV, part I, Act IV, sc. 2: 'Ten times more dishonourably ragged than an old-faced *ancient*'. — Othello, Act I, sc. 1: 'And I, sir . . . his moorship's *ancient*'.
Notes and Queries 1879, July 5, p. 4.

D. (J.) Tempest, Act II, sc. 2: 'Young *scamels* from the rock'.
Notes and Queries 1879, July 5, p. 4—5; Sept. 27, p. 243, by Nicolai C. Schou, jun.

D. (J.) Tempest, Act II, sc. 2: '. . . there would this monster *make a man*'.
Notes and Queries 1879, July 12, p. 23; Sept. 27, p. 243, by Bibliothecary.

Daniel (P. A.). Shakspeare's (?) Yorkshire Tragedy, 1608. [A play by George Wilkins, printed 1607, called *The miseries of enforced marriage* is founded on the narrative of the Calverly murder, published in 1605, which was the source of the Yorkshire Tragedy. The play has been reprinted in Dodsley's *Old Plays*.]
Athenaeum No. 2710, Oct. 4, 1879, p. 432.

Dennis (John). The English sonnet.
Studies in English Literature, by John Dennis. London: Edward Stanford, 1880, 8vo.

Deshler (Charles D.). On Shakespeare's sonnets.
Afternoons with the poets. By Charles D. Deshler. New York: Harper and Brothers, 1879.

Dixon (William Hepworth). Shakespere's Windsor. The two Shakesperes. The Merry Wives.
Royal Windsor. By William Hepworth Dixon. Vol. III. London, 1880. 8vo.

Dodd (W.) The beauties of Shakespeare, with a general index. London: Routledge and Sons. [1880] 8vo. pp. 384.
Forming part of the „Excelsior series".

Dowden (Edward). Shakspere: a critical study of his life and art. Fourth edition. London: Kegan Paul and Co., 1879. 8vo. pp. 444. — Fifth ed. Ibid., id., 1880. 8vo.
An elaborate review of the work (second ed.) by O. S. Seemann appeared in 'Englische Studien', Band 1, p. 513—521. Heilbronn, 1877.

Drewry (Ina L.). Henry Irving's Hamlet.
Victoria Magazine. London. December, 1874.

Dunbar (Mary F. P.). The Shakespeare birth-day book. Fifty-ninth thousand. London: Hatchards, 1879. 8vo.

Dunbar (Mary F. P.). Shakespeare birthday-book. New York: T. Whittaker, 1879. pp. IV, 277. 24mo.
See: Jahrbuch XIV, p. 370.

Dyce (Alex.). A glossary to the works of William Shakespeare. New edition. London: Bickers and Son, 1880. 8vo. pp. 510.

[Edward the third] attributed to Shakespeare in 'An exact and perfect catalogue of all playes that are printed' at the end of T[homas] G[off's] *Careless shepherdess*, 1656.
Discovered by Mr. F. J. Furnivall. *See:* The Academy, March 13, 1880, p. 196.

Ellacombe (Henry Nicholson). The plant-lore and garden-craft of Shakespeare. Exeter: printed by W. Pollard [1878]. 8vo. pp. (IV), 303.

Contains the various plants, etc., in alphabetical order, with quotations of the passages in which their names appear, and was originally published in 'The Garden', from March to Sept., 1877. [From Mr. Hubbard's catalogue.] *See:* Jahrbuch XIV, p. 371.

Elliott (Arthur H.). Shakespeare and his contemporaries.

The witty and humorous side of the English poets. By Arthur H. Elliott. London: Sampson Low and Co., 1879.

Elze (Karl). Julius Caesar, Act I, sc. 3, 126—130: 'Is *fauors*, like the work we have in hand'.

Athenaeum, No. 2720, Dec. 13, 1879, p. 762; No. 2722, Dec. 27, 1879, p. 849, by Robert Browning; No. 2724, Jan. 10, 1880, p. 57, by F. C. Birkbeck Terry.

Elze (Karl). Three notelets on Shakespeare. I. Tempest, Act I, sc. 2, ll. 301, 307: 'Goe make thy selfe like a Nymph o' th' sea', etc. II. The two Gentlemen of Verona, Act IV, sc. 4, ll. 202—6: 'Come, shadow, come' etc. III. Hamlet, Act I, sc. 4, l. 5: '*Indeed*'.

Robinson's Epitome of Literature. Philadelphia. Vol. III, No. 6, March 15, 1879, p. 48.

Fish (Asa I.). [His Shakespeare library at Philadelphia.]

Robinson's Epitome of Literature. Philadelphia. Vol. III, No. 1, Jan. 1, 1879, p. 5—7.

Mr. Fish, one of the founders of the Philadelphia Shakespeare society, died on May 6, 1879. *See:* Robinson's Epitome III, No. 11, June 1, 1879, p. 87.

Fleay (F. G.). On the oaths in Shakespeare.

The Literary World. Boston. No. 127, Novemb. 8, 1879, p. 365—366.

Fleay (F. G.). On the dramatis personae in the quarto and folio editions of Henry V.

Robinson's Epitome of Literature. Philadelphia. Aug. 1, 1879, p. 121—122.

Fleay (F. G.). On the 1608 (quarto) and 1623 (folio) editions of the tragedy of King Lear.

Robinson's Epitome of Literature. Philadelphia. Aug. 1, 1879, p. 119—120.

Fleay (F. G.). On: A Midsummer Night's Dream.

Robinson's Epitome of Literature. Philadelphia. Vol. III, No. 7, April 1, 1879, p. 56—57.

Fleay (F. G.). On the time in Othello.

Robinson's Epitome of Literature. Philadelphia. Vol. III, No. 12, June 15, 1879, p. 98.

Furness (H. H.) [The pronunciation of the word 'caviare' in Hamlet, Act II, sc. 2, l. 416.]

Robinson's Epitome of Literature. Philadelphia. Vol. III, No. 3, Febr. 1, 1879, p. 23.

Furnivall (F. J.). Mr. Swinburne's 'flat burglary' on Shakspere. Two letters from the 'Spectator' of September 6th & 13th, 1879. London: Trübner and Co., 1879. 8vo. pp. 4.

Furnivall (F. J.). Proposd edition of Shakspere in old spelling, 23 May, 1880. [London.] 8vo. pp. 4.

Reprinted in: The Academy, June 12, 1880, and Notes and Queries 1880, June 12, p. 470. — *See also*: Notes and Queries 1880, June 19, p. 491—92, by B. Nicholson; July 3, p. 3, by C. M. Ingleby; p. 4, by Mr. Furnivall, and by R. M. Spence; July 10, p. 23—25, by B. Nicholson, F. J. Furnivall, R. S. Charnock; July 17, p. 44, by F. J. Furnivall.

Furnivall (F. J.). On'-si-on', final, in Shakspere.

The Academy. London. Sept. 18, 1880, p. 203.

Furnivall (F. J.). Shakspere's 'azur'd harebell' [Cymbeline, Act IV, sc. 2: 'The *azur'd Hare-bell*, like thy veines'].

The Academy. March 29, 1879, p. 281.

Furnivall (F. J.). Hamlets leaping into Ophelia's grave [referring to a poem 'On ye death of ye famous actor R. Burbadge', written about 1620, printed by Joseph Hazlewood in the 'Gentleman's Magazine', June 1825, vol. XCV, part I, p. 298].

The Academy, Jan. 11, 1879, p. 32. — Ibid. Jan. 18, 1879, p. 55: Mr. Irving's Hamlet, by Moy Thomas. — Ibid., April 5, 1879, p. 304, by Alfred H. Huth.

Furnivall (F. J.). Is the character of Hamlet Shakspere's creation or not?

The Academy, August 7, 1880, p. 101.

Furnivall (F. J.). Mr. Swinburne and Fletcher's share in 'Henry VIII'.

The Academy, June 26, 1880, p. 476. — Ibid., July 3, 1880, p. 9, a reply by Mr. Swinburne. — Ibid., July 10, 1880, p. 24, a reply by Mr. Furnivall.

Furnivall (F. J.). Fletcher's and Shakspere's triple endings.
The Academy, July 10, 1880, p. 27—28.

Furnivall (F. J.). An early MS. copy of Shakspere's eighth sonnet [referred to before by Mr. Halliwell-Phillipps in vol. 16 of his Folio-Shakespeare].
The Academy, Dec. 24, 1880, p. 462.

G. (F.). MS. lines in a folio of Shakespeare [apparently referring to his death].
Notes and Queries 1880, March 27, p. 255.

Gantillon (P. J. F.). Much Ado about Nothing, Act I, sc. 1: '... an 'twere such a face as *yours were*'.
Notes and Queries 1879, Sept. 27, p. 244; 1880, Jan. 17, p. 53, by Fredk. Rule.

[Genealogy]. Joan Shakespeare, sub-prioress of Wroxhall, co. Warwick (1525). — John and Mary Shakespeare of Baddesley Clinton, co. Warwick (died 1722).
Notes and Queries, 1879, May 3, p. 348, by Nomad, and June 28, p. 514, by C. H. Bickly.

Gilkes (A. H.). School lectures on the Electra of Sophocles and Macbeth. London: Longmans and Co., 1880. 8vo. pp. XI, 148.

Gilman (Arthur). Shakespeare's morals: suggestive selection with brief collateral readings and scriptural references. New York, Cambridge [U. S. printed]: Dodd, Mead and Co., 1880 [1879]. 12mo. pp. XIII, 9 and 265.
Extracts from Shakespeare, grouped under topical headings.

Glasgow Monday Shakspere Club. Rules. Glasgow, April 1879. 1 page 8vo. — List of papers to be read during the Session 1879—80. President: Robert Guy. Hon Secretary: William George Black. (A card.) 1 page 32mo.

Goadby (Edwin). Shakespeare's time: a lecture at the York Institute, Nov. 5, 1878; with 'A pilgrimage to Stratford-on-Avon', reprinted from Sharpe's London Magazine. London: Arthur H. Moxon. York [printed]: John Sampson [1879]. pp. 48.

Gower (Lord Ronald). The Shakespeare death-mask. [With illustrations.]
The Antiquary. London. No. VIII, for August 1880.

H. (C. F.). Romeo and Juliet, Act V, sc. 3, l. 114: 'Seal with a righteous kiss A dateless bargain to engrossing death'.
Notes and Queries 1880, Aug. 28, p. 162—163; Sept. 25, p. 241, by F. C. Birkbeck Terry, another by B. C. and another by W. G.

Hall (H. T.). The separate editions of Shakspere's plays, with the alterations done by various hands. Second edition. Cambridge: W. Wallis, 1880. 8vo. pp. 75.

Halliwell-Phillipps (James Orchard). Memoranda on Alls Well that ends Well, The Two Gentlemen of Verona, Much Ado about Nothing, and on Titus Andronicus. Brighton: Fleet and Bishop [printed], 1879. 8vo. pp. 80.

Halliwell-Phillipps (James Orchard). Memoranda on the tragedy of Hamlet. London: J. E. Adlard [printed], 1879. 8vo. pp. 78.

Halliwell-Phillipps (James Orchard). Memoranda on Love's Labours Lost, King John, Othello, and on Romeo and Juliet. London: J. E. Adlard [printed], 1879. 8vo. pp. 96.
For a review *see:* Athenaeum, No. 2757, Aug. 28, 1880, p. 284.

Halliwell-Phillipps (James Orchard). Memoranda on the Midsummer Night's Dream, A. D. 1879 and A. D. 1855. Brighton: Fleet and Bishop [printed], 1879. 8vo. pp. 47.
Mr. Halliwell-Phillipps argues that this play could not have been written before 1596, the evidence being the fact that the line 'Through hills and dales, through bushes and through breres' occurs in canto 8, book VI, of Spenser's *Faerie Queene*, ed. 1596, p. 460.

Halliwell-Phillipps (James Orchard). Which shall it be? New lamps or old? Shaxpere or Shakespeare? Brighton: Fleet and Bishop [printed], 1879. 8vo. pp. 16.

Halliwell-Phillipps (James Orchard). New lamps or old? A few additional words respecting the E and the A in the name of our national dramatist. [With facsimile of a poem by Shakespeare from Chester's *Love's Martyr*]. Brighton, 1880. 12mo. pp. 23.

Halliwell-Phillipps (James Orchard). Rough list of Shakespearean rarities and manuscript collections, at Hollingbury Copse, Brighton, April, 1880. Brighton 1880. 8vo. pp. 16.

Fifty copies only, privately printed.

Halliwell-Phillipps (James Orchard). To the trustees of Shakespeare's birth-place. [A letter respecting the Shakespeare library at Stratford-on-Avon]. Brighton? 1879. fol.

Fifty copies only, privately printed.

Halliwell-Phillipps (J. O.). The life of Shakespeare.

Athenaeum, No. 2737, Apr. 10, 1880, p. 471. — 'Under the title of "Contributions towards a life of Shakespeare" it is possible . . . that I may some day commence a series of folio volumes in which I should hope to fully investigate the truth or probability of every recorded incident in the personal and literary history of the great dramatist . . . This preliminary announcement is made in the hope of ascertaining whether there is sufficient interest taken in the subject to encourage the commencement of so large and costly an undertaking".

H[alliwell]-P[hillipps] (J. O.). Shakespearian misprints.

Notes and Queries 1880, Decemb. 18, p. 485.

H[alliwell]-P[hillipps] (J. O.). Old ballad quoted in King Lear [from MS. Lansd. 98, *temp.* Elizabeth].

Notes and Queries 1880, Jan. 17, p. 53.

H[alliwell]-P[hillipps] (J. O.). King Lear: Lypsbury = Lydbury? — Act II, sc. 1: 'Picture'.

Notes and Queries 1880, Jan. 31, p. 92; Aug. 21, p. 143, by A. E. Q.

H[alliwell]-P[hillipps] (J. O.). Allusion to Pericles in Latin verses, in MS. Addit. 15,227, fol. 44 [Brit. Museum].

Notes and Qneries 1880, Oct. 30, p. 343.

Halliwell-Phillipps (J. O.). Cursory notes on Twelfth Night.

Notes and Qneries 1880, Decemb. 25, p. 503.

Halliwell-Phillipps (J. O.). [Bibliography of his publications on Shakespeare]. The Harvard University Library Bulletin for June, 1879, contains the commencement of an annotated bibliography of the numerous publications of M. J. O. Halliwell-Phillipps (to be followed by a similar undertaking with regard to Mr. J. Payne Collier).

The Hamlet difficulty.

Fraser's Magazine. London. Nr. 111, for March, 1879.

The new Hamlet [J. Henry B. Irving].

Tinsley's Magazine. London. December, 1874.

Hamlet's garden, and the castle of Kronborg, at Elsinore.

Quotations from a MS. volume of a tour in Iceland in 1818, and from Augustus J. C. Hare's *Scandinavian sketches* in 'Good words', communicated by George Ellis and West Morland. Notes and Queries, July 26 and Aug. 9, 1879.

Hamlet, Act I. sc. 5, l. 77: 'Unhousel'd *disappointed*, unaneled' ['from the pen of a roman catholic critic'], communicated by F. J. F[urnivall].

Notes and Queries, 1879, Aug. 30, p. 163; Sept. 27. p. 243, by B. Nicholson; Decemb. 6, p. 445, by W. Whiston.

Hamlet revamped, modernised and set to music [in verse]. By the author of 'Romeo and Juliet'. (A travesty without a pun). St. Louis: G. I. Jones and Co., 1880. 8vo. pp. 48.

Harper (S. B. A.). Was Shakespeare a Catholic?

American Catholic Quarterly Review. Philadelphia. January, 1879.

Hawkey (C.). The Shakespeare tapestry woven in English verse. Edinburgh and London: Blackwood and Sons, 1880. 8vo.

Hawkins (Frederick). [Did Shakespeare, in drawing the character of Shylock, intend to put forward a plea for toleration toward the jews?].

The Theatre. London. 1879.

Herford (C. H.) and W. H. Widgery. The first quarto edition of Hamlet, 1603. Two essays to which the Harness prize was awarded, 1880. I. By C. H. Herford. II. By W. H. Widgery. (The above were declared equal in merit.) London: Smith, Elder and Co., 1880. 8vo. min. pp. 204.

Contents: Chap. I. — Introduction. 1. Authenticity of Q_1. Chap. II. — i. Corruptions. Chap. III. — ii. Evidences of authenticity: *a* Correspondences with F. or Q_2. *b.* Changes in names. *c.* Changes in characters. *d.* Changes in dramatic propriety. *e.* Changes in structure. *f.* Changes in poetical qualities. Chap. IV. — iii. Equivocal evidences. II. Chap. V. — Shakspere's share in Q_1. Conclusion.

Herr (J. G.). Scattered notes on the text of Shakespeare. Philadelphia: W. C. Wilson and Co., 1879. 12mo. pp. 146.

Hetherington (J. Newby). Shakspere's fools.
Cornhill Magazine. London. No. 240, for December, 1879.

Hickey (E. H.). Shakspere's 'hot at hand' [Julius Caesar, Act IV, sc. 2, l. 23—4. 'But hollow men, like horses *hot at hand*'].
The Academy. March 15, 1879, p. 239.

How to promote a Shakespeare club.
Cassell's Family Magazine. London. 1880, June.

How Shakespeare's skull was stolen. Circa 1794. By a Warwickshire man.
The Argosy. London. No. 167, Octob., 1879.

Hubbard (James Mascarene). Catalogue of works relating to William Shakespeare and his writings, in the Barton collection, Boston Public Library. Printed by order of the trustees. Press of Rockwell and Churchill, Boston, Mass., U. S. 200 copies printed. Roy. 8vo. pp. 67[a] — 227.

The second and concluding instalment of the catalogue of that famous Shakespearean collection, one of the best, if not the best, ever formed. It is impossible to speak too highly of Mr. Hubbard's work, which is admirably executed. The books are both catalogued under authors' names and grouped under subjects, a system never before attempted and which is calculated to afford great facilities to Shakespearean students. As that of a particular collection only, the catalogue does of course not pretend to be a complete bibliography of Shakespeare; however, we don't hesitate to pronounce it the best bibliographical guide to Shakespearean literature hitherto produced. In addition to its lucid arrangement it has that advantage over most of its predecessors, that all the items in it are described *de visu*. — For part I see Jahrb. XIV, p. 373. — There are copies on larger paper. (4to.)

Hunter (John). Studies for candidates in select plays of Shakespeare [Hamlet]. London: Longmans and Co., 1880. 12mo.

Hunter (John). Studies for candidates in select plays of Shakspeare [Henry the fifth]. London: Longmans and Co., 1880. 12mo.

Hunter (John). Studies for candidates in select plays of Shakespeare [Julius Caesar]. London: Longmans and Co., 1880. 12mo.

Huntley (R. W.). [A visit of Shakespeare to Dursley in Gloucestershire, between 1586 and 1589].
Glossary of the Cotswold dialect, by R. W. Huntley. 1868. — *See ante, s. v.* Adin (William).

Ingleby (C. M.). Was Thomas Lodge an actor? An exposition touching the social status of the playwright in the time of queen Elizabeth. London: Privately printed, 1868. 4to.

[Ingleby (C. M.). Rare editions of Shakespeare]. *See* Jahrbuch XIV, p. 374.
Notes and Queries 1879, Feb. 1, p. 95, by J. W. Jarvis; Feb. 3, p. 114, by Justin Winsor; March 1, p. 1770—71, by C. M. Ingleby; July 26, p. 73, by the same.

Ingleby (C. M.). The Kesselstadt miniature.
The Antiquary. London. 1880, No. IX.

Ingleby (C. M.). Macbeth, Act IV, sc. 2, l. 22: '. . . each waye and moue.'
Robinson's Epitome of Literature. Philadelphia. Vol. III, No. 10, May 15, 1879, p. 81—82.

Ingleby (C. M.). The alleged pre-Shakespearian Hamlet.
Notes and Queries 1880, May 15, p. 399.

Ingleby (C. M.). Tempest, Act III, sc. 1, l. 15: 'Most busie lest'.
Robinson's Epitome of Literature. Philadelphia. Vol. III, No. 4, Febr. 15, p. 32—3.

Irving (Henry). An actor's notes on Shakespeare. III. 'Look here on this picture and on this'. [Hamlet, Act III, sc. 4.]
The Nineteenth Century. London. February 1879. — *See:* Jahrbuch XIV, p. 374.

[Irving, Henry.] Hamlet [respecting Mr. Irving's paper 'Hamlet and Ophelia'. *See:* Jahrbuch XIV, p. 374.]
Blackwood's Magazine. Edingburgh and London. No. 762, for April 1879.

Mr. Irving's Hamlet.
Temple Bar Magazine. London. No. 220, for March, 1879.

[Irving (Henry)]. To Mr. Henry Irving. [A letter of protest, intended to stop the performance of The Merchant of Venice in a 'mangled version', at the Lyceum theatre, London. Issued by F. J. Furnivall, E. Rose, Moy Thomas, W. A. Harrison. London printed, 1880.]

Irving (Minnie). Shakspere.
Scribner's Illustrated Magazine. New York. For December 1880.

Jeremiah (John). Notes on Shakespeare, comprising a succinct account of his life and times, and a history of the Urban Club; also of the Boar's Head feast and ceremonies formerly observed at St. John's Gate. Second and revised edition. London: Clayton and Co., 1877. 8vo.
Fifty copies have been printed on larger paper.

Jeremiah (John). An aid to Shakespearean study. London, 1880. 8vo.

Kenney (Charles Lamb). Mr. Irving in Hamlet.
Belgravia. London. December, 1874.

Kirkman (J.). The true use of Shakspere for a Christian man. [A lecture delivered in the schoolroom connected with Haverstock Congregational Chapel, Maitland-park].
Hampstead and Highgate Express. London. April 26, 1879.

Krebs (H.). Shakespeare's Midsummer Night's Dream and Goethe's Walpurgisnachtstraum.
Notes and Queries 1880, March 27, p. 251.

Laister (J.). The whitewashing of Shylock.
Modern Thought. London. Vol. II, No. 7, July, 1880.

Lamb (Charles). Tales from Shakespeare. London: Whittaker and Co. [1879], 32mo. pp. 186.

Lamb (Charles and Mary). Tales from Shakespeare, with 63 illustrations by Sir J. Gilbert. New York: Routledge and Sons, [1880]. 12mo. pp. III, 400.

Lanier (Sidney). Science of English verse [in 3 parts: on the rhytms, tunes and color of English verse, including critical studies of the older English poetry]. New York: C. Scribner's Sons, 1880. 8vo.

Ledy (F. A.). Portia. [Is Laura Basso or Besso, *doctor juris* of the University of Bologna, the model of Portia in The Merchant of Venice?].
Notes and Queries 1879, Jan. 4, p. 8; Jan. 25, p. 75, by A. J. M.

Lee (S. L.). The original of Shylock. [Rodrigo Lopez, Queen Elizabeth's jewish physician, who, in 1594, was charged with having plotted the death of Don Antonio, a popular refugee of the English court].
The Gentleman's Magazine. London. February, 1880.

Lee (S. L.). A new study of Love's Labour's Lost. [The sources of the chief incidents of the play. Coincidences between the events of the comedy and some contemporary occurrences, chiefly in France. The names of the leading characters are shown to be identical with those who played the chief part in French affairs after the death of Henry III, in 1589].
The Gentleman's Magazine. London. October, 1880.

Lee (S. L.). Historical names in Shakespeare's plays.
Notes and Queries 1880, Febr. 21, p. 169—170.

Lee (S. L.). Merchant of Venice, Act II, sc. 5, l. 46: 'The patch is kind enough', etc.
The Academy. London. Nov. 27, 1880, p. 384.

Leighton (William). A sketch of Shakespeare. Wheeling, W. Va.: Stanton and Davenport, 1879. 8vo. pp. 65.
The substance of three addresses read to the Wheeling Shakespeare Club, on the anniversaries of the poet's birth in 1875, 1877, 1879.

Leighton (William). Shakespeare's dream and other poems [including 'Ode to Shakespeare']. Philadelphia: J. A. Lippincott and Co., 1881 [1880]. obl. 4to. pp. 148.

Leighton (William). A difficult passage in Macbeth. Act I, sc. 3: 'Strange images of death. As thick as haill | Came post with post', etc.
Robinson's Epitome of Literature. Philadelphia. Vol. III, No. 1, Jan. 1, 1879, p. 7.

Leighton (William). Lady Macbeth's self-preparation for crime.
Robinson's Epitome of Literature. Philadelphia. Vol. III, No. 3, Febr. 1, 1879, p. 24—25.

Leighton (William). Lady Macbeth's sleep-walking.
Robinson's Epitome of Literature. Philadelphia. Vol. III, No. 5, March 1, 1879, p. 40.

Leighton (William). The weird sisters [in Macbeth].
Robinson's Epitome of Literature. Philadelphia. Vol. III, No. 8, April 15, 1879, p. 65.

LEIGHTON (William). The porter of Macbeth's castle.
Robinson's Epitome of Literature. Philadelphia. Vol. III, No. 11, June 1, 1879, p. 88.

LEO (F. A.). Shakespeare notes. [Midsummer Night's Dream, Act V, sc. 1, l. 58 *et seq.* 'That is hot ice and *wondrous strange snow*'. — Act III, sc. 2, l. 149 ff. 'But must you join *in souls* to mock me too?'
Athenaeum, No. 2770, Nov. 27, 1880, p. 708. — Ibid. No. 2773, Dec. 18, 1880, p. 815, by B. Nicholson.

LITHGOW (R. A. Douglas). The orthography of Shakespeare's name.
The Antiquary. London. No. XI, for November, 1880.

LITTLEDALE (Harold). Cymbeline in a Hindoo playhouse.
Macmillan's Magazine. London. No. 247, for May, 1880.

LLOYD (W. Watkiss). Shakespeare notes. Coriolanus. [Act IV, sc. 7.: '. . . So our *virtue* || *Lie* in th'interpretation of the time'. — *Ibid.*: 'And power unto itself most commendable. || Hath not a tomb so evident as a chair'. — Act I, sc. 1: '. . . ere we become rakes'. — Act III, sc. 3: 'Being once chaf'd he cannot || Be rein'd again to temperance', etc. — Act III, sc. 2: 'Because, that || Now it lyes you on to speake' etc. — *Ibid.* 'I would dissemble with my nature', etc. — *Ibid.* 'Not what is dangerous present' etc. — *Ibid.* 'As the ripest Mulberry', etc.
Athenaeum, No. 2699, July 19, 1879, p. 80—81; No. 2703, Aug. 16, 1879, p. 209.

LOVELL (John). Shakespeare's birthday. [With illustrations.]
Social Notes. London. Vol. III, No. 59, April 19, 1879, pp. 99—104.

LOWELL (James Russell). Shakespeare once more [from the 'North American Review'. Boston. April, 1868.]
Essays from the North American Review, ed. by A. T. Rice. New York, 1879. 8vo. — London: J. C. Nimmo and Bain. 8vo. — Second edition. London: *id.*, 1880. — *See:* Jahrbuch V, p. 385. XII, p. 341.

LOWELL (James Russell). [Report of his opening lecture of the Edinburgh Philosophical Institution on K. Richard III, which the lecturer believes to be a play adapted by Shakespeare to the stage with some additions].
The Scotsman. Edinburgh. November 6, 1880.

Macbeth, with notes and emendations by Harry Rowe, trumpet-major to the High Sheriffs of Yorkshire and master of a puppet-show. York 1799.
Notes and Queries 1879, April 5, p. 268—69, by J. W. Jarvis; April 19, p. 317, by Bibliothecary; April 26, p. 337, by W. P. Courtney; May 17, p. 397—98, by Jas. M. Hubbard.

MAJOR (J. B.). Some illustrations of Shakspere [from Meredith Hanmer's translation of Eusebius' 'Auncient ecclesiastical histories', 1584, being parallel passages to Julius Caesar IV, 3: 'that mak'st my blood cold', etc. and Hamlet I, 2: 'O, that this too too solid flesh would melt'].
The Academy. London. Dec. 18, 1880, p. 443.

MALINS (Joseph). The Shakespearean temperance kalendar and birthday autograph album. Containing a daily Shakespearean quotation, illustrating a record of temperance events. With prefatory note by D. Burns. London: J. Kempster and Co. [1880.] 16mo.

MARRIOTT (J.). The new Shakspearian puzzle. [A packet of 10 cards, with selections from Shakespeare]. With directions, etc. London: F. Passmore, 1878. 24mo.

MARSHALL (Ed.). King Henry VIII, Act III, sc. 1: 'But in this point', etc.
Notes and Queries 1879, Sept. 27, p. 243.

MARX (Eleanor). How Shakspere became popular in Germany.
Gentleman's Magazine. London. June, 1880.

MAYHEW (H. L.). Hamlet, Act III, sc. 2: 'Do you see yonder *cloud* that's almost in shape of a *camel?* . . . Or like a *whale?*'
Notes and Queries 1880, March 27, p. 251.

[Merchant of Venice.] Theatrical reform: The Merchant of Venice at the Lyceum.
Blackwood's Magazine. London. No. DCCLXX, for December, 1879.

Moral character of Shakespeare.
Meliora. London. April, 1874.

MORGAN (A. A.). The mind of Shakespeare as exhibited in his works. London: Routledge and Sons, [1880]. 8vo. pp. XXIII, 360.
Forming part of the 'Excelsior Series'.

MORGAN (Appleton). The Shakespearean myth.
Appleton's Journal. New York. February and June, 1879.

MORGAN (H[orace] H.). Topical Shakespeariana, or a collection of English Shakespeariana (exclusive of editions), arranged under headings to facilitate reference to special subjects of investigation. St. Louis: G. I. Jones and Co., 1879. 8vo. pp. (IV), 83.

MORGAN (Horace H.). Shakespeariana in the Mercantile Library.
The Western. St. Louis. August, 1876.

MORGAN (Horace H.). Shakespeariana.
The Western. St. Louis. Septemb., 1876.

MORLEY (Henry). [A biographical sketch of Shakespeare and extracts from his plays.]
English plays. By Henry Morley. London, [1878.] 8vo.

MORRIS (G. S.). William Shakespeare, poet-philosopher.
British thought and thinkers. Indroductory studies, critical, biographical and philosophical [based upon lectures delivered at the Johns Hopkins University of Baltimore]. By G. S. Morris. Chicago: S. C. Griggs and Co., 1880. 12mo. pp. 388.

MURDOCH (Ja. E.). Shakespeare and dramatic art. Shakespeare and his critics.
The stage, or, recollections of actors and acting from an experience of fifty years. By Ja. E. Murdoch. Philadelphia: J. M. Stoddart and Co. 1880. 12mo.

NEIL (Samuel). On the teaching of Shakespeare in schools.
The Schoolmaster. London. No. 392 and 393, 5th and 12th July, 1879.

[NEIL (Samuel)]. Shakespeare [a speech delivered at the Edinburgh Shakespearian Club, April 23, 1879].
The Daily Review. Edinburgh. April 25, 1879.

NICHOLSON (B.). All's Well, etc. Act IV, sc. 2, l. 73: 'Since Frenchmen are so *braide*'.
Notes and Queries 1880, Apr. 24, p. 332—333.

NICHOLSON (B.). Hamlet, Act III, sc. 1: 'The undiscovered country'.
Notes and Queries 1880, Jan. 10, p. 32; Jan. 17, p. 53, by Ed. Marshall.

NICHOLSON (B.). Marston and Shakespeare. [Hamlet, Act IV, sc. 2, ll. 14—20, imitated from a passage in Marston's *Scourge of villanie.* — All's Well that ends Well, Act IV, sc. 2, l. 73: 'Since Frenchmen are so *braide*' explained by passages in the same work of Marston's].
Notes and Queries 1879, May 10, p. 363; May 24, p. 411, on *braide*, by Walter W. Skeat.

NICHOLSON (B.). Hamlet, Act IV, sc. 5: 'Oh you must weare your *rew with a difference*'.
Notes and Queries 1879, Aug. 30, p. 164.

NICHOLSON (B.). Henry V., Act II, sc. 2, l. 61: 'Who are the *late commissioners*'.
Notes and Queries 1879, Jan. 11, p. 22.

NICHOLSON (B.). Henry V., Act II, sc. 3, l. 47: 'The world [word] is, *pitch and pay,* trust none'.
Notes and Queries, 1879, March 15, p. 204.

NICHOLSON (B.). The familiars of the Macbeth witches. Act I, sc. 8: 'I come, Graymalkin'. — 'Thrice the brinded cat hath mew'd.'
Notes and Queries 1880, Feb. 7, p. 111—12.

NICHOLSON (B.). Macbeth, Act V, sc. 3, l. 55: 'What rubarb, *cyme,* or what purgative drugge'.
Notes and Queries 1880, Feb. 21, p. 151; March, 13, p. 309—10, by W. Whiston; Sept. 25, p. 241. by B. Nicholson.

NICHOLSON (B.). Merchant of Venice, Act II, sc. 2, l. 9: '... *Fia,* saies the fiend'.
Notes and Queries 1880, Apr. 24, p. 333; Octob. 16, 305, by the same.

NICHOLSON (B.). Midsummer Night's Dream, Act III, sc. 2: 'Or *russed-pated choughe*'.
Notes and Queries 1879, Dec. 6, p. 444.

NICHOLSON (B.). The Tempest, Act I, sc. 2, ll. 168—9: 'My *foote* my tutor'.
Notes and Queries 1879, May 10, p. 363—64.

NICHOLSON (B.). Twelfth Night, Act I, sc. 3, ll. 126—27: '... it does indifferent well in a *dam'd colour'd* stocke'.
Notes and Queries 1879, Feb. 15, p. 124; March 15, p. 204—5, by R. M. Spence.

NORRIS (J. Parker). Shakespeare. The various portraits of the great poet.
Evening Telegraph. Philadelphia. Novemb. 17, 1873.

NORRIS (J. Parker). A bibliography of works on the portraits of Shakespeare, compiled by J. Parker Norris. The titles compared with the original books in his library. Philadelphia, fifty copies printed for private circulation, 1879. 8vo. pp. 9.
Reprinted from Robinson's Epitome of Literature, Aug. 1, 1879, p. 120—21.

NORRIS (J. Parker). The Shakespeare memorial library, Birmingham, England [with an illustration].
Robinson's Epitome of Literature. Philadelphia. Vol. III, No. 3, Feb. 1., 1879, p. 21.

O'BRIEN (Constance). Shakspere talks with uncritical people. [Love's Labour's Lost, Comedy of Errors, Midsummer Nights Dream, Two Gentlemen of Verona, Romeo and Juliet, Richard II, Henry VI.].
The Monthly Packet. London. 1878: Jan., Feb., July, Oct. 1879: Jan., Feb., Apr., November, December. 1880: July.

PAGE (William). A study of Shakespeare's portraits. [Republished by Henry Stevens.] London: printed at the Chiswick press, 1876. 16mo. pp. (IV), 76, a photograph: Mr. Page's bust of Shakespeare, 2 plates: Shakespeare's death-mask.
Reprint of an article in Scribner's Magazine, for May, 1876. — *See:* Jahrbuch, XII, p. 344.

PALMER (Arthur). An emendation in Shakspere [All's Well, Act IV, sc. 3: 'By my troth, sir, if I were *to live* this present hour, I will tell true'.]
The Academy. London. Oct. 16, 1880, p. 276.

PETERSON (H.). Caesar, a dramatic study. Philadelphia: H. Peterson and Co., 1879. 16mo. p. 72.

PHELPS (H. P.). Players of a century. Record of the Albany stage, including notices of prominent actors who have appeared in America. Albany, N. Y.: Jos. McDonough, 1880. 12mo. pp. 400.

[Shakespeare portrait at Wentworth Woodhouse, Rotherham, said to have been copied by Sir G. Kneller from an older portrait and given by him to John Dryden, referred to by the latter in the 'Epistle to Sir Godfrey Kneller'].
Athenaeum, No. 2756, Aug. 21, 1880, p. 247: The private collections of England.

The portrait of Shakspere [in the possession of Mr. John Rabone, of Birmingham, copied from the so called Stratford portrait before its restoration].
The Birmingham Daily Globe, Septemb. 21, 1880.

The Stratford portrait of Shakespeare. From the Stratford-upon-Avon Herald, Septemb. 24, 1880. [Abstract of a paper read at Stratford to the members of the Birmingham Press Club by Mr. John Rabone.] 1 page (2 col.) fol.

[Prices of the second and fourth folio editions of Shakespeare in 1686, found by Mr. Ponsonby A. Lyons in an auction catalogue of that date and of the second and third folios in 1678, quoted in Dibdin's *Bibliomania*].
The Academy. London. Octob. 23, 1880, p. 291, and Octob. 30, 1880, p. 311.

QUARM (Adams). Shakspeare's clock.
Notes and Queries 1880, Apr. 3, p. 276.

Querist's album, the illustrated, and autograph book, with Shakespearean quotations. Tenth thousand. Glasgow; D. Bryce and Son, 1880. 16mo.

RICHARDSON (Abby Sage). Shakespeare as a plagiarist.
The Galaxy. New York. Decemb., 1870.

ROBINSON (F. W.). Othello the second [a novellette]. Rochester, N. Y.: G. W. Fitch, 1880. 16mo. pp. 39.
Fitch's popular library, No. 26.

ROFFE (Alfred). The handbook of Shakespeare music, being an account of three hundred and fifty pieces of music set to words taken from the plays and poems of Shakespeare, the compositions ranging from the Elizabethan age to the present time. By the late Alfred Roffe. [Edited by A. J. Waterlow.] London: Chatto and Windus, 1878. 4to. pp. VI, 121, VI.

Roffe (E.). A musical triad from Shakespeare. The clown in Twelfth Night, Autolycus. — The Lord of Amiens. Also Shakespeare upon art and nature. To which is added: Old English singers and Mr. Bowman, actor, singer, and ringer. Written by Alfred Roffe. Rochester Press, 1872. 4to. (20 copies only printed, for private distribution).

Rolfe (W. J.). 'Grey' eyes and 'blue' eyes in Shakespeare.
Robinson's Epitome of Literature. Philadelphia. Vol. III, No. 9, May 1, 1879, p. 72.

Rolfe (W. J.) and Jos. Crosby. [A list of misprints in the Globe edition.]
Robinson's Epitome of Literature. Philadelphia. Vol. III, No. 3, Feb. 1, 1879, p. 24; No. 12, June 15, 1879, p. 98.

Rolfe (W. J.). The possessive It in Shakespeare.
The Literary World. Boston. No. 128, Nov. 22, 1879, p. 384.

Rolfe (W. J.). A passage in 2 Henry IV [Act IV, sc. 4, l. 132 'into some other chamber'].
The Academy. London. March. 27, 1880, p. 236; Id., April 10, 1880, p. 271, by W. Aldis Wright.

Rolfe (W. J.). Much Ado about Nothing, Act V, sc. 4, l. 63: 'One hero died *defil'd*, but I do live'.
Robinson's Epitome of Literature. Philadelphia. Vol. III, No. 6, March 15, 1879, p. 47—48.

Rolfe (W. J.). 'The sagittary' in Othello, Act I, sc. 1, l. 159. — Act I, sc. 3, l. 115.
The Literary World. Boston. No. 124, Sept. 27, 1879.

Rolfe (W. J.). Plantain for a broken shin. Romeo and Juliet, Act I, sc. 2, l. 52: 'Your *plantain*-leaf is excellent for that'.
Robinson's Epitome of Literature. Philadelphia. Vol. III, No. 2, Jan. 15, 1879, p. 14—15.

Roscoe (Edward). Hamlet: his character and critics.
Victoria Magazine. London. April, 1873.

Rosier (Joseph Bernard). Midsummer Night's Dream (Songe d'une nuit d'été) a comic opera in three acts, by Messrs. Rosier and Leuven. Music by Ambroise Thomas. Presented for the first time in Paris, at the Théâtre de l'Opéra comique, on April 20, 1850, and in New York, at the French Theatre, on October 30th, 1866. Directors: P. Juignet and C. Drivet. The English translation by Miss Barnett. New York: J. A. Gray and Green, printers. 1866. 8vo. pp. 46. 6.
Shakespeare and Fallstaff are the principal characters. There are added to the libretto six pages of music. [From Mr. Hubbard's catalogue].

Roslyn (Guy). Nursery tales from Shakspere. 1. Found by fairies [Midsummer Night's Dream]. 2. The enchanted island [Tempest]. 3. Marina, the princess born at sea [Pericles]. 4. Shylock, the jew of Venice.
New Monthly Magazine. London. July, August, September, November, 1879.

Rossetti (William Michael). Shakespeare.
Lives of famous poets. By W. M. Rossetti. London 1878. 8vo.

Ruskin (John). Notes on a word in Shakespeare.
Arrows of the Chace: being a collection of scattered letters. By John Ruskin. Edited by an Oxford pupil. With preface by the author. 2 vols. Orpington: Allen, 1880. 8vo. Vol. II, p. 257—261.

Schiller's Macbeth.
Dublin University Magazine. October, 1874.

Schuetz-Wilson (H.). The non-dramatic in Shakespeare.
International Review. New York. Novemb., 1877.

Seamer (M.). Shakespeare's stories simply told. With 130 illustrations by Frank Howard. London: T. Nelson and Sons, [1880] 8vo. pp. 312.

Seccombe (Major). Military misreadings in Shakspere. Printed in colours by Edmund Evans. London: Routledge and Sons, 1880. 4to.

Selkirk (J. B.), pseud. [*i. e.* James Brown]. Bible truths with Shakspearian parallels. Fourth edition. London [Edinburgh printed]: Wittaker and Co. [1879]. 16mo. pp. 116.

Seton (Matthew). Recent Shakesperian revivals. I. Hamlet and Macbeth, at the Lyceum. II. Richard III. and Macbeth, at Drury Lane. Henry V., at the Queen's.
New Monthly Magazine. London. January and March, 1877.

Shakespeare and the supernatural.
Chambers' Journal. Edinburgh. Jan. 24, 1874.

The Shakespeare anniversary in Birmingham. Our Shakespeare club. Shakespeare reading club. Birmingham dramatic club.
The Birmingham Weekly Post. April 26, 1879. — The Birmingham Daily Post. April 24, 1879.

Shakspere anniversary at Dudley [celebrated by the Dudley Garrick club.].
The Birmingham Daily Gazette. April 25, 1879.

Shakspere celebrations: The Dudley Garrick club. Birmingham dramatic club. Anniversary at Stratford-upon-Avon.
The Birmingham Daily Globe, April 26, 1880.

Shakspere gems. By the author of 'The book of familiar quotations'. London: G. Routledge [1880]. 8vo. pp. VIII, 333.
Part of the 'Excelsior Series'.

Shakespeare in motto cards. Six cards, floral initial letters and quotations from Shakespeare. London: Rotte, 1877.

The Shakspere memorial at Stratford-on-Avon.
The Birmingham Daily Globe, July 2, 1880.

The Shakespeare memorial buildings. Inauguration of the theatre. The festival. Dr. Westland Marston's dedicatory address [in verse].
The Stratford-upon-Avon Herald, April 25, 1879. — The Stratford-upon-Avon Chronicle, April 25, 1879.

Opening of the Shakespeare memorial theatre, Stratford-on-Avon. Preliminary programme. Stratford-on-Avon: Herald Printing and Stationary Company, 1879. 8vo. pp. 8.

A Shakspere monument [a seated figure of Hamlet contemplating the skull of Yorik, modelled by Lord Ronald Gower and exhibited at the Royal Academy].
The Academy, London. May 8, 1880. p. 350.

New Shakspere Society. Series I *(Transactions)*. The New Shakspere Society's transactions. 1877—9. Part II. A time-analysis of the plots of Shakspere's plays: I. [VIII.] Comedies. II. [IX.] Tragedies. III. [X.] Histories. By P. A. Daniel. 8vo. pp. (II.) 117—346. — *Preceded by:* List of papers. Seventh session, 1 leaf. Second report, August, 1879. pp. 14, and a list of the publications of the Society, etc., 1 leaf.

New Shakspere Society. Series I *(Transactions)*. The New Shakspere Society's transactions. 1877—9 [Part III]. 8vo. pp. (IV), IV, XIX—XL, 3, 347—481. Appendix, pp. 11*—82*.

Contents: Minutes of meetings, Oct. 1879 to Decemb. 1879 [including abstracts of the following papers: Shakspere's reconciliation with the world, as exhibited in the plays of the fourth and last period, by T. Taylor. — The fairies; the witches; Ariel and Caliban].

XI. Hagena. Some remarks on the introductory scene of the second part of Shakspere's Henry IV. With a commentary by P. A. Daniel.

XII. Phipson (Miss E.). The natural history similes in Henry VI.

XIII. Kirkman (J.). Animal nature *versus* human nature in King Lear. — List of animals in K. Lear, etc. — Discussion by F. J. Furnivall.

XIV. Ruskin (John). On 'yon grey lines that *fret* the clouds', Julius Caesar II, 1. 103—104.

XV. Ingleby (C. M.). On Hamlets 'some dozen or sixteen lines': an attempt to rebut the arguments both of Mr. Malleson and Prof. Seeley (Transactions for 1874, p. 465—498). — Discussion.

XVI. Overend (G. H.). On the dispute between George Maller, glazier and trainer of players to Henry VIII, and Thomas Arthur, tailor, his pupil.

XVII. Furnivall (F. J.). On Puck's 'swifter than the moon's sphere' and Shakspere's astronomy.

XVIII. On Chester's *Love's Martyr:* Essex is not the turtle-dove of Shakspere's *Phoenix and Turtle*. — Discussion (Miss Phipson).

XIX. Pulling (Fred. S.). The 'speech ending test' applied to twenty of Shakspere's plays.

XX. Scraps:

Wallis (Alfred). The wise woman. Merry Wives of Windsor, Act IV, sc. 5, l. 27.
Furnivall (F. J.). Bassanio's arrows. Merchant of Venice, Act I, sc. 1.
Furnivall (F. J.). Breed = interest. Merchant of Venice, Act I, sc. 3, l. 135.
Hart (H. C.). 'Good wine needs no *bush*.' As You Like It, epilogue.
Hart (H. C.). Cage ot rushes. As You Like It, Act III, sc. 2, l. 387.
Hart (H. C.). Dyeing scarlet. 1 Henry IV, Act II, sc. 4, l. 136.
Spalding (T. A.). Emerald and eye-sight. A Lover's Complaint, ll. 213, 214.
Furnivall (F. J.). Painting = rouge. Cymbeline, Act III, sc. 4, l. 52.
Stewed prunes. Measure for Measure, Act II, sc. 1, l. 93.
Stone (W. G.). Swashing blow. Romeo and Juliet, Act I, sc. 1, l. 70.
Stone (W. G.) Veney. Merry Wives, Act I, sc. 1, l. 296.

FURNIVALL (F. J.). Cannot want. Macbeth, Act III, sc. 6, l. 8.
The world a stage. As You Like It, Act II, sc. 7. l. 239.
HART (H. C.). Below stairs. Much. Ado, Act V, sc. 2, l. 10.
HART (H. C.). Whose face between her forks. K. Lear, Act IV, sc. 6, l. 121.
Etc. Etc.

XXI. THIMM (Franz). Shakspere literature from 1876 to 1879.

Appendix. I. The only 3 leaves left of William Wager's *Cruell Debtter*, 1566.

II. Shakspere's 4$^1/_2$ yards of cloth on March 15, 1603—4.
[The MS. respecting the delivery of a piece of red cloth has been printed before in: The Athenaeum, April 30, 1864 and: The Athenaeum, June 19, 1880, and a reply by Mr. FURNIVALL, *ibid.* June 26, 1880].

III. Prof. WILSON's solution of the mystery of double-time in Shakspere.

IV. MATTHEW (F. D.). Contents of the German Shakspere Society's year book, vol. XI.—XIV.

WILKINSON (Miss Isabel). Index.
Second report, August 1879.

New Shakspere Society. Series II. *(Plays).*

No. 10. The Life of Henry the Fift. Written by William Shakespeare. The edition of 1623, newly revised and corrected, with notes and an introduction, by Walter George Stone. London, 1880. Roy. 8vo. pp. (IV), CVI, 180.

New Shakspere Society. Series IV. (*Shakspere Allusion Books*).

No. 2. Shakespeare's centurie of prayse; being materials for a history of opinion on Shakespeare and his works, A. D. 1591—1693. By C. M. Ingleby. Second edition, revised, with many additions, by Lucy Toulmin Smith. London, 1879. Roy. 8vo. pp. (II), XXIII, 471.

New Shakspere Society. Series VI. (*Shakspere's England).*

No. 6. Phillip Stubbes' anatomy of the abuses in England in Shakspere's youth, A. D. 1583. Part I. (Collated with other editions in 1583, 1585, and 1595.) With extracts from Stubbes' *Life of his wife*, 1591; and his *Perfect pathway of felicitie*, 1592 (1610), and Bp. Babington on the *Ten commandments,* 1588; also the fourth book of Thomas Kirchmaier's (or Naogeorgius's *Regnum papismi* or *Popish kingdom* (English by Barnabe Googe, 1570), on popular and popish superstition in 1553. Edited by Frederick J. Furnivall. London, 1877—79. Roy 8vo. pp. (VI), 3* — 98*, 113—376. 1 folding-plate. [Illustrations in the text.]
On Stubbe's *Anatomy, see* Mr. Furnivall's papers in: The Academy, April 10, 1880, p. 267; May 1, 1880, p. 324. — The Revue critique. Paris. May 17, 1880, contains a review by J. J. Jusserand.

No. 7. The rogues and vagabonds of Shakspere's youth, described by In. Awdeley in his *Fraternitye of vagabondes*, 1561—73, Thos. Harman in his *Caueat for common cursetors*, 1567—73, and in *The groundworke of conny-catching*, 1592. Edited by Edward Viles and F. J. Furnivall in 1869 for the Early English Text Society, and now reprinted. London, 1880. Roy. 8vo. pp. (X), XXX, 112. [Illustrations in the text.]

Shakespeare Society at Philadelphia. Twenty seventh annual dinner of the Shakespeare Society of Philadelphia. All the citations this year are from our winter's study Troylus and Cressida and have been verified by the copy of the first folio in the library of one of the members. Philadelphia: one hundred and fifty copies privately printed, 1879. — Twenty-eighth annual dinner, etc. All the citations this year are from our winter's study King Lear and have been verified by the text of the new Variorum edition in the libraries of all the members. [Philadelphia]: 100 copies privately printed. 4to. Each, pp. 4.

Shakespeare's household words, a selection from the wise saws of the immortal bard, illuminated by Samuel Stanesby. London: Griffith and Farran, [1875]. 16mo. pp. (II), 28, and portrait.

[Shakespeare's mortgage to Henry Walker for £ 60, dated March 11, 1612—13, of the house and a piece of ground near the Burbages' 'Blackfriars Theatre' — autotyped from the orginal in the British Museum. 1880]. obl. fol.

On Shakespeare's spelling.
The Spelling Reformer. London. No. 4, for October, 1880.

Shakespeare's use of the Bible.
Cassell's Family Magazine. London. July, 1879.

Shakespearean celebrations: Our Shakespeare club. Birmingham dramatic club. Birmingham Shakespeare reading club. The Shakespeare memorial association. Shakespearean anniversary at Dudley.
The Birmingham Daily Post. April 26, 1880.

Shakespearian gems. Six illuminated designs, suitable for Christmas and New Year's greetings, or for presentation. London, [1878]. 16mo.

Shakespearian gossip. Edited by J. Parker Norris.
Robinson's Epitome of Literature. Philadelphia. Vol. III, (1879). — For the papers published under this heading *see s. v.* BRAE, CLARKE (Mary Cowden), CROSBY, ELZE, FISCH, FLEAY, INGLEBY, LEIGHTON, NORRIS, ROLFE, SLEETH.

Shakespeariana. Edited by W. J. Rolfe.
The Literary World. Boston, Vol. X. (1879). — For the papers published under this heading, *see s. v.* BRAE, CROSBY, ROLFE.

SKEAT (Walter W.). Hamlet, Act V, sc. 1: 'As if it were Cains jaw-bone'.
Notes and Queries 1880, Aug. 21, p. 143; Aug. 28, p. 162, by R. R.

SKEAT (Walter W.). King Lear, Act II, sc. 4: '. . . and *sumpter* to this detested'.
Notes and Queries 1880, Oct. 30, p. 343.

SLEETH (Geo. M.). Macbeth, Act II, sc. 2, ll. 14—20: 'Did'st thou not hear a noise?' etc.
Robinson's Epitome of Literature. Philadelphia. Aug. 1, 1879, p. 121.

SMITH (Lucy Toulmin). The acting of Hamlet: Reynold's 'Primerose' [Dolarny's *Primerose,* 1606].
The Academy. May 17, 1879, p. 437.

SNIDER (D. J.). The system of Shakespeare's dramas. New edition. St. Louis, Miss.: G. I. Jones and Co., 1879. 2 vols. 8vo.
See: Jahrbuch XIV, p. 380.
An extensive review of the work, by C. Blasius, will be found in: Englische Studien, herausg. von E. Kölbing. Halle. III. Band, 2. Heft, 1880, p. 359—368.

SONNENSCHEIN (E. A.). Shakspere on the German stage [at Munich, July 1 to 21, 1880].
The Academy. London. August 7, 1880, p. 106—107.

[Sonnets.] In the Alleyn Papers preserved in the College library and muniment room, Dulwich, there is a note of the purchase of 'Shaksper's' Sonnets by Edward Alleyn in 1609, the year of publication, for the sum of fivepence. — This single mention of Sh. appears to have been hitherto overlooked. — Mr. G. F. Warner is preparing a detailed catalogue of the Alleyn papers and other MSS. at Dulwich College.
Athenaeum, May 22, 1880.

SOULE (Charles C.). A new travesty on Romeo and Juliet, as presented before the University club of St. Louis, Jan. 16, 1877. St. Louis, Miss.: G. I. Jones and Co., 1877. 8vo. pp. 53.

SPALDING (Thom. Alfred). Elizabethan demonology. An essay in illustration of the belief in the existence of devils, and the powers possessed by them, as it was generally held during the period of the Reformation and the times immediately succeeding; with special reference to Shakspere and his works. London: Chatto and Windus, 1880 [1879]. 8vo. pp. XIII, 151.
Papers read before the New Shakspere Society in 1877 and 1878, enlarged. — For a review by F. J. Furnivall *see*: The Academy, April 24, 1880.

SPEDDING (James). The story of The Merchant of Venice.
Cornhill Magazine. London. No. 243, for March 1880.

SPEDDING (James). The first two editions of Romeo and Juliet.
Athenaeum, No. 2757, Aug. 28, 1880, p. 272—73.

SPENCE (R. M.). O few notes on Othello [Act I, sc. 1, l. 21: A fellow *almost damn'd in a fair wife*'. — Act I, sc. 2, l. 75: 'That weaken *motion*' — Act I, sc. 3, l. 155: 'But not *intentively*'.
Notes and Queries 1879, May 17, p. 383.

SPENCE (R. M.). The Obeli (+) of the Globe edition in All's Well that ends Well.
Notes and Queries 1879, Febr. 15, p. 124—25. — *See:* Jahrbuch XIV, p. 380.

SPENCE (R. M.). The obeli of the Globe edition in King Henry VIII.
Notes and Queries 1880, Aug. 21, p. 143; Oct. 16, p. 305, by O. W. Tancock,

Spence (R. M.). A few notes on the Globe edition of Cymbeline.
Notes and Queries 1880, Jan. 17, p. 52—53; Jan. 31, p. 91—92.

Stapfer (Paul). Shakespeare and classical antiquity: Greek and Latin antiquity as presented in Shakespeare's plays. Translated by Emily J. Carey. London: Kegan Paul and Co., 1880. 8vo. pp. 492.

Stoddard (Richard Henry). Shakespeare portraits.
The Aldine. New York. May, 1872.

Stone (W. G.). Shakespeare, Cicero and Dante.
Notes and Queries 1879, Apr. 12, p. 286—87.

[Stratford-on-Avon]. Excavations in the church and church-yard of Stratford-on-Avon.
The Birmingham Daily Gazette, Decemb. 17, 1880.

[Stratford-on-Avon]. The amalgamated trusts of Shakespeare's birthplace, museum and New Place. 1880. For private circulation. [Annual report of the executive committee, laid before the trustees at their annual meeting, on May 5th, 1880.] 2 pages fol. [Stratford or Birmingham printed.]

Sturgis (Julian Russell). The Shakespeare-revival in London.
International Review. New York. June, 1879.

Swinburne (Algernon Charles). A study of Shakespeare. London: Chatto and Windus, 1880 [1879]. 8vo. pp. (VIII), 309.
Contents: First period: Lyric and phantastic. — Second period: Comic and historic. — Third period: Tragic and romantic. — Appendix: I. Note on the historical play of King Edward the third. II. Report of the proceedings of the first anniversary session of the Newest Shakspere-Society. III. Additions and corrections.
For reviews *see:* The Academy, Jan. 3, 1880, by Edward Dowden. (On this article *see:* The Academy, Jan. 10, 1880, papers by Mess. Swinburne and Furnivall; Jan. 17, a reply by Mr. Dowden). — Athenaeum, No. 2727, Jan. 31, 1880. — Le Livre. Paris. Fevrier, 1880, by Arthur O'Shaughnessy. — Magazin für die Literatur des Auslandes. Leipzig. 49. Jahrgang (1880), No. 19, by Theod. Opitz.

Swinburne (Algernon Charles). A study of Shakespeare. New York: R. Worthington, 1880 [1879]. 12mo. pp. (VI), 319.

Swinburne (Algernon Charles). On the historical play of King Edward III.
Gentleman's Magazine. London. August and September, 1879.

Swinburne (Algernon Charles). Short notes on English poets [Chaucer, Spenser, Shakespeare's sonnets, Milton.]
The Fortnightly Review. London. December, 1880.

Taylor (Bayard). Shakspeare.
Harper's Weekly. New York. June 8, 1872.

Thomas (Moy). The elegy on Burbage [containing references to Hamlet].
The Academy. London. Jan. 25, 1879, p. 77.

Thomas (Moy). Mr. Irving and Miss Ellen Terry at the Lyceum.
The Academy. London. Jan. 4, 1879, p. 17—18.

Turner (Godfrey Wordsworth). Shakespeare made easy.
Tinsley's Magazine. London. August, 1877.

Tyler (Moses Coit). The direct study of English masterpieces. Shakespeare course. Subjects and references arranged for the use of seniors in the University of Michigan, electing English literature. Ann Arbor: Steehan and Co., 1877. 8vo. pp. 11.

Tyler (Thomas). The date of Shakespeare's fifty-fifth sonnet.
Athenaeum, No 2759, Sept. 11, 1880, p. 337—8.

Tytler (Thomas). The philosophy of Hamlet. London: Williams and Norgate, 1879. 8vo.

V. (F. J.). Choruses in Pericles.
Notes and Queries 1879, March 15, p. 204; Decemb. 6, p. 445, by R. M. Spence.

Van Winkle (Edward S.). The spelling of Shakespeare's name.
International Review. New York. Septemb., 1878.

Varagnac (Bérard). Shakespeare and the Baconian theory. [Translated from the 'Journal des Débats' June 21, 1878.]
Christian Register. Boston. July 6, 1878.

W. (P.). A query on Hamlet.
Fraser's Magazine. London. February, 1879.

Walcott (Mackenzie E. C.). The evening mass and afternoon marriage. [Romeo and Juliet, Act I, sc. 3: 'How long is it now to Lammastide?', etc.]
The Academy. July 3, 1880, p. 11.

Waller (J. Francis). Falstaff.
Pictures from English literature by J. Francis Waller, with 20 illustrations. New York: Cassell, Petter, Galpin and Co. [1880]. squ. obl. pp. VIII, 163.

Warner (Charles Dudley). The people for whom Shakespeare wrote.
Atlantic Monthly. Boston. June and July, 1879.

Wedgwood (H. H.). Hamlet, Act III, sc. 2: 'A very, very — *pajock*'.
Notes and Queries 1879, Aug. 30, p. 163.

Wedmore (Frederick). Edwin Booth in Hamlet.
The Academy. London. Novemb. 13, 1880, p. 355—356.

White (Richard Grant). A visit to Stratford-on-Avon.
The Galaxy. New York. August, 1877.

White (Richard Grant). The Florentine arithmetician (Cassio).
The Galaxy. New York. December, 1878.

White (Richard Grant). On reading Shakespeare.
The Galaxy. New York. Oct. and Nov., 1876; Jan. and Febr., 1877.

White (Richard Grant). King Lear, edited by H. H. Furness.
Atlantic Monthly. Boston. July, 1880.

Why did Shakespeare write tragedies?
Cornhill Magazine. London. No. 248, for August, 1880.

Widgery (W. H.) *see:* Herford (C. H.).

Widmann (Joseph Viktor). Book of words. The Taming of the Shrew (Der Widerspänstigen Zähmung). A comic opera in four acts, freely arranged from Shakespeare's comedy. Music by Hermann Goetz. The English version by J. Trontbeck. London: Augener and Co. 1880. 8vo. pp. 63.

Willobie [Henry]. I. Willobie's Avisa, 1594. II. 'Apologie', 1596. III. The Victorie of English Chastitie, 1596. IV. Penelope's Complaint by Peter Colse, 1596. Edited, with introduction and notes and illustrations, by Alexander B. Grosart. Sixty-two copies only. Printed [by Charles E. Simms, Manchester] for the subcribers. 1880. 4to. pp. XXXII, 200.
The *Avisa* is reprinted from the original edition: Imprinted at London by John Windet, 1594; (only two perfect copies known, the reprint is from the one in the British Museum). *The Apologie* and *The Victorie* originally published with the second edition of the *Avisa* in 1596 (no copy now known), are from the edition of the *Avisa*: London: printed by William Stansby, 1635, 'the fifth time corrected and augmented' (a unique copy in the British Museum); Peter Colse's *Penelopes Complaint* is from the edition: London: printed by H. Jackson 1596, which has never been reprinted before.

Wilson (Daniel). Anna Hathaway, a dialogue.
Canadian Monthly. Toronto. Jan., 1872.

Winter (William). Stratford-upon-Avon.
Harper's Monthly. New-York. May, 1879.

Wordsworth (Charles). Shakspeare's knowledge and use of the Bible. Third edition, with appendix, containing additional illustrations and tercentenary sermon [on Psalm 145, v. 10] preached at Stratford-on-Avon. London: Smith, Elder and Co., 1880. 8vo. pp. XIV, 420.

Wright (W. Aldis). On a passage in Hamlet, Act III, sc. 4, l. 160 ['Assume a virtue if you have it not'].
The Academy. London. May 1, 1880, p. 324—25. — Ibid., May 8, 1880, p. 344 and 345 by Thomas Alfred Spalding and F. J. Furnivall. — Ibid., May 15, 1880, p. 365, three papers by W. Aldis Wright, John W. Hales and L. M. Griffiths.

Wykes (C. H.). The Shakespeare reader, being extracts from the plays of Shakespeare, specially selected as fulfilling article 28 and schedule 4 of education code. With introductory paragraphs and notes grammatical, historical and explanatory. London: Blakie and Son, 1880 [1879]. 8vo. pp. 160.
Blackie's comprehensive school series.

Zinn [*i. e.* J. E. Wilson]. A throw for a throne, or, the prince unmasked. By the late Sergeant Zinn. London: Wilson and Son, 1880. 8vo. pp. 144.

The writer has made the sensational discovery that King Claudius is innocent of the murder of his brother. The real murderer is prince Hamlet, who conspires with Horatio to usurp the throne of Denmark.

For a review *see*: Magazin für die Literatur des Auslandes. Leipzig. 49. Jahrgang. (1880), No. 24, 12. Juni, 1880: Der entlarvte Hamlet, by F. A. Leo.

II. DEUTSCHLAND.

a. Texte.

Dramatische Werke. Nach den Schlegel-Tieck'schen Uebersetzungen für die deutsche Bühne bearbeitet von Wilhelm Oechelhäuser. Bd. XXVI: Der Sturm. Bd. XXVII [Schluß]: Comödie der Irrungen. Weimar: A. Huschke, 1878. 8vo. XXVI: pp. 116. XXVII: pp. 113 u. 1 unpag. Seite (Inhalt). [pp. 87—99: Schlußbemerkungen. pp. 101—113: Nachträge].

Shakespeare's Werke. Für Haus und Schule, deutsch mit Einleitungen und Noten bearbeitet von Arthur Hager. Vierter Band: König Richard III. König Heinrich VI. (Anhang). König Heinrich VIII. Macbeth. — Fünfter Band: König Lear. Othello. Coriolanus. Antonius und Cleopatra. Troilus und Cressida. Timon von Athen. Wintermärchen. Wie es euch gefällt. — Sechster [letzter] Band: Jugenddramen [Perikles, Titus Andronicus, Verlorene Liebesleiden, Die Comödie der Irrungen, Die beiden Veroneser, Zähmung der Widerspänstigen]. Maß für Maß. Cymbelin. Ende gut, Alles gut. Epische und lyrische Dichtungen. Biographie des Dichters. Freiburg i. Breisgau: Herder'sche Verlagsh., 1879—80. 8vo. pp. 574; (IV), 594; (II), 470.

Dramatische Werke. Uebersetzt von Friedr. Bodenstedt, Nic. Delius, Otto Gildemeister, etc. Nach der Textrevision und unter Mitwirkung von Nic. Delius. Mit Einleitungen und Anmerkungen herausgegeben von Friedr. Bodenstedt. Dritte Auflage. Lief. 26—38 [Schluß]. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1879. 8vo.

Heft 38 enthält: William Shakespeare. Ein Rückblick auf sein Leben und Schaffen. Von Friedr. Bodenstedt. — *S.* Jahrbuch, XIV, p. 383.

Shakespeare's ausgewählte Dramen. Vierter Band: King Lear. Erklärt von Alexander Schmidt. — Fünfter Band: Hamlet. Erklärt von H. Fritsche. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung. 8vo. Band IV: 1879, pp. 239. Band V: 1880 [1881], pp. 284.

Eine eingehende Kritik des ersten Bandes (Coriolanus), *s.* Jahrbuch XIV, p. 383) von W. Hertzberg, in: Anglia, herausg. von Wülcker. Halle. II. Band, 1879. p. 181—91.

Sammlung Shakespeare'scher Stücke. Für Schulen herausgegeben von E. Schmid. III. The Merchant of Venice. Zweite durchgesehene Auflage. Danzig: E. Saunier, 1879. 8vo. pp. 80.

The works of William Shakspere. Edited with critical notes and introductory notices by W. Wagner. Vol. I, II [each in 3 parts, the wrappers numbered I—VI]. Hamburg: Karl Grädener [Vol. II: Karl Grädener and J. F. Richter], 1880 [Parts I and II of vol. I, published in 1879], 1881 [1880]. Vol. I.: pp. XII, 335. Vol. II: pp. (VI), 411.

Contents. Vol. I: Preface. The Tempest. The Two Gentlemen of Verona. The Merry Wives of Windsor. Measure for Measure. Vol. II: The Comedy of Errors. Much Ado about Nothing. Love's Labour's Lost. Midsummer-Night's Dream. The Merchant of Venice.

Although the title-page of vol. II reads: 'Edited by W. Wagner and L. Proescholdt' all the pieces in vol. I and II are edited by the late W. Wagner. The succeeding volumes will be edited by L. Proescholdt.

The work is part of 'Asher's collection of English authors' of which the two volumes noticed above are vols 149 and 150. — In another issue each play is published separately.

The marginal figures and those introducing the notes at the foot of the pages in this edition, are so placed as to indicate the corresponding lines of the 'Globe' edition.

SHAPSPEARE FÜR SCHULEN. Ausgewählte Dramen. Mit Einleitungen, erklärenden Anmerkungen und Abriss der Shakespeare-Grammatik. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. Karl Meurer. I. The Merchant of Venice. II. Julius Caesar. Coeln: C. Roemke & Co., 1880. 8vo. I.: pp. 105. II [mit dem Datum 1881, erschien jedoch 1880]: pp. 105.

[COMEDY OF ERRORS]. Die Comödie der Irrungen. Lustspiel in 3 Aufzügen von W. Shakespeare. Nach Schlegel's Uebersetzung für die Darstellung neu eingerichtet von Feodor Wehl. Altona: Verlags-Bureau, [1879]. 8vo. pp. 72.

[CYMBELINE]. Grablied aus Cymbelyne, übersetzt von Ferdinand Freiligrath.
Gesammelte Dichtungen von Ferd. Freiligrath. Vierter Band. Stuttgart 1877. 8vo.

HAMLET, prince of Denmark. Tragedy by William Shakespeare. English and German, according to the translation of A. W. v. Schlegel, edited by Max Moltke. Lenz edition. Leipzig: Otto Lenz, [1879]. 64mo. pp. 319.
Die Vorderseite des obigen Titels lautet: 'Salon-Bibliothek. Shakespeare: Hamlet. Edition Lenz' und dem englischen Titel folgt noch ein deutscher, das Buch hat also 3 Titel.

JULIUS CAESAR. Für den Schulgebrauch erklärt von L. Riechelmann. Zweite Auflage. Leipzig: B. G. Teubner, 1879. 8vo. pp. XL, 123.
S. Jahrbuch III, p. 425.

JULIUS CAESAR. Trauerspiel in fünf Akten von William Shakspeare. Uebersetzt von Aug. Wilh. v. Schlegel. Elberfeld: Eduard Loll's Nachfolger, [1880]. 8vo. pp. 65.
Umschlag: Museum. Sammlung literarischer Meisterwerke. In neuer Rechtschreibung. No. 303.

JULIUS CAESAR. Trauerspiel in fünf Akten von William Shakespeare. Officielle Ausgabe, nach dem Scenarium des Herzogl. Meiningen'schen Hoftheaters bearbeitet. Dresden: R. v. Grumbkow, 1879. 12mo. pp. 72.

MACBETH. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen von Shakespeare. Zur Vorstellung auf dem Hoftheater zu Weimar eingerichtet von Friedrich Schiller. Leipzig: Verlag der Genossenschafts-Buchdruckerei, [1880]. 16mo. pp. 78.
Umschlag: Haus-Bibliothek, Band 8.

SHAKESPEARE'S MACBETH. Für den Schul- und Privatgebrauch herausgegeben und mit Anmerkungen, sowie mit einem Anhang aus Holinshed's History of Scotland versehen von Adolf Ey. Hannover: Carl Meyer, 1879. 8vo. min. pp. 92.

[MERCHANT OF VENICE]. Der Kaufmann von Venedig. Lustspiel von William Shakspeare. Uebersetzt von Aug. Wilh. v. Schlegel. Elberfeld: Eduard Loll's Nachfolger, [1880]. 8vo. pp. 74.
Umschlag: Museum. Sammlung literarischer Meisterwerke. In neuer Rechtschreibung. No. 317.

[MERCHANT OF VENICE]. Der Kaufmann von Venedig. Schauspiel in fünf Akten von William Shakespeare. Officielle Ausgabe, nach dem Scenarium des Herzogl. Meiningen'schen Hoftheaters bearbeitet. Dresden: R. v. Grumbkow, 1879. 12mo. pp. 76.

[MERCHANT OF VENICE]. Der Kaufmann von Venedig. Schauspiel in fünf Akten von Shakespeare. Für die Darstellung eingerichtet von Ernst Possart. Zum ersten Mal aufgeführt auf dem Königl. Hof- und Nationaltheater zu München am 25. Dec. 1879. (Mit fünf Decorationsplänen). München: Adolf Ackermann, 1880. 8vo. min. Tit. u. pp. 115.

[MERRY WIVES OF WINDSOR]. Die lustigen Weiber von Windsor. Komisch-phantastische Oper in drei Akten nach Shakespeare's gleichnamigem Lustspiel, von Mosenthal. Die Musik von Nicolai. Vierte Auflage. Riga, 1879. 8vo.

[MIDSUMMER NIGHT'S DREAM]. Ein Sommernachtstraum. Von William Shakspeare. Uebersetzt von Aug. Wilh. v. Schlegel. Elberfeld: Eduard Loll's Nachfolger, [1880]. 8vo. pp. 61.
Umschlag: Museum. Sammlung literarischer Meisterwerke. In neuer Rechtschreibung. No. 328.

[RICHARD II.]. König Richard der Zweite. Geschichtliches Trauerspiel von William Shakspeare. Uebersetzt von Aug. Wilh. v. Schlegel. Elberfeld: Eduard Loll's Nachfolger, [1880]. 8vo. pp. 78.
Umschlag: Museum. Sammlung literarischer Meisterwerke. In neuer Rechtschreibung. No. 326.

Romeo und Julia. Trauerspiel in fünf Akten von William Shakspeare. Uebersetzt von Aug. Wilh. v. Schlegel. Elberfeld: Eduard Loll's Nachfolger, [1880]. 8 vo. pp. 87.

Umschlag: Museum. Sammlung literarischer Meisterwerke. In neuer Rechtschreibung. No. 325.

[Romeo and Juliet]. Capuleti und Montecchi. (Romeo und Julia.) Tragische Oper in vier Akten. Text nach Shakespeare's Tragödie von Felice Romani. Musik von Vincenzo Bellini. Leipzig: Breitkopf und Härtel, [1878]. 8vo. min. pp. 26.

Umschlag: Breitkopf & Härtel's Textbibliothek. No. 2.

[Tempest]. Der Sturm. Lustspiel von William Shakespeare. Uebersetzt von Aug. Wilh. v. Schlegel. Elberfeld: Eduard Loll's Nachfolger, [1880.] 8vo. pp. 64.

Umschlag: Museum. Sammlung literarischer Meisterwerke. In neuer Rechtschreibung. No. 329.

[Tempest.] Die bezauberte Insel [Puppenkomödie] herausgegeben von Carl Engel.

Deutsche Puppenkomödien, herausgegeben von Carl Engel. Achter Theil [enth. Doctor Faust und Die bezauberte Insel]. Oldenburg: Schulze'sche Hofbuchhandlung, 1879 [1878]. 8vo.

Dies ist nicht etwa eine Bearbeitung eines alten Textes, sondern ohne Zweifel ein neueres Product der deutschen Puppentheater, dem aber Shakespeare's Stück jedenfalls zu Grunde liegt.

[Twelfth Night.] Der Dreikönigsabend oder Was ihr wollt. Lustspiel in fünf Akten von William Shakspeare. Uebersetzt von Aug. Wilh. v. Schlegel. Elberfeld: Eduard Loll's Nachfolger, [1880]. 8vo. pp. 71.

Umschlag: Museum. Sammlung literarischer Meisterwerke. In neuer Rechtschreibung. No. 330.

[Twelfth Night.] Was ihr wollt. Lustspiel in fünf Akten von William Shakespeare. Officielle Ausgabe, nach dem Scenarium des Herzoglich Meiningen'schen Hoftheaters bearbeitet. Dresden: R. v. Grumbkow, 1879. 12mo. pp. 73.

[Winter's Tale]. Shakespeare's Wintermärchen. Uebersetzung von August Wilhelm von Schlegel nach Ludwig Tieck. Mit vierzehn Photographieen nach Originalgemälden von Leopold Bode. Frankfurt am Main: Heinrich Keller, 1881 [1880]. fol. pp. (IV), 91.

[Winter's Tale.] Das Wintermärchen. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen von William Shakespeare. Officielle Ausgabe, nach dem Scenarium des Herzoglich Meiningen'schen Hoftheaters bearbeitet. Dresden: R. v. Grumbkow, 1879. 12mo. pp. 80.

Venus und Adonis, übersetzt von Ferd. Freiligrath.

Gesammelte Dichtungen von F. Freiligrath. Sechster Band. Stuttgart, 1877. 8vo.

b. Shakespeareana.

Andeutungen zum Verständniss von Shakespeare's Hamlet (Programm). Gross-Glogau, 1864. 4to. pp. 33.

Asher (David). Zur neuesten Shakespeare-Literatur.

Blätter für literarische Unterhaltung, hrg. v. R. v. Gottschall. 1879, No. 50.

Baacke (Franz). Vorstudien zur Einführung in das Verständniss Shakespeare's. Vier Vorlesungen gehalten in dem vom Berliner Bezirksvorstand des deutschen Lehrervereins gebildeten „Institut wissenschaftlicher Vorlesungen für Lehrer". Berlin: W. E. Angerstein, [1879]. 8vo. pp. (IV), 91.

Angezeigt von O. S. Seemann in: Englische Studien, herausg. v. E. Kölbing. Heilbronn. III. Band, 3. Heft, 1880, p. 508—509.

Baacke (Franz). Vorstudien, etc. [wie oben]. Zweite Auflage. Ibid.: id. 1879. 8vo. pp. IV, 91.

Bandow (K.). Readings from Shakespeare. Scenes, passages, analyses. Lesebuch aus Shakespeare. Scenen, Stellen, Inhaltsangaben. Mit Einleitung und Wörterbuch. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. Berlin: Leonhard Simion, 1879. 8vo. pp. VII, 246.

Baumeister (A.). Shakespeare's Hamlet erläutert. (Programm.) Gera, 1868. 4to.

[Baumgart (Hermann). Die Hamlet-Tragödie, etc.] *S.* Jahrbuch XII, p. 357.
Eine eingehende Kritik des Werkes, von O. S. Seemann, erschien in: Englische Studien, Band I, p. 521—524. Heilbronn, 1877.

Behne (H.). Eine Stunde Shakespeare-Lectüre [Merchant of Venice] in der Prima einer Realschule I. Ordnung.
Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, herausg. von Ludwig Herrig. Braunschweig. LXIV. Band. 1. Heft, 1880, p. 71—84.
Eine Entgegnung von David Asher erschien in: Allgemeine Zeitung des Judenthums, herausg. von Ludw. Philippson. Leipzig. 44. Jahrg., No. 38, Sept. 21, 1880.

Blind (Karl). Shakspere's Schicksalsschwestern [in Macbeth].
Die Gegenwart. Berlin. Jahrg. 1879, No. 16, Apr. 19, p. 252—254. No. 17, Apr. 26, p. 264—266. Der Verf. hat die Entdeckung gemacht, dass sich in den an das altgermanische Alterthum streifenden Hexenscenen der alte Stabreim wiederfindet. *S.* die Anzeige von A. Rudolf im Archiv für die neueren Sprachen und Literaturen, Bd. LXIV, 2. Heft, p. 225. — *S. auch oben:* England und Amerika, p. 439.

Bodenstedt (Friedr.). Shakespeare's Frauencharaktere. [*Umschlag:* Shakespeare's Frauengestalten]. Zweite unveränderte Auflage. Berlin: A. Hoffmann & Co., 1876 [1875]. 8vo. pp. XIII, 354.
Allgem. Verein für deutsche Literatur. Zweite Serie, dritter Band.

Boening. De Shaksperii fabula, quae 'Troilus and Cressida' inscribitur. (Programm.) Crefeld, 1873. 4to. pp. 15.

Boyle. Othello, Act I, sc. 1: 'A fellow almost damn'd in a fair wife'.
Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Braunschweig. Band LXI (1879), p. 465.

Boyle (R.). Shakespeare und Die beiden edlen Vettern.
Englische Studien, herausg. v. E. Kölbing. Heilbronn, IV. Band, 1. Heft, 1881 [1880]. p. 34—68.

Boyle (R.). *S. unten:* Report of the tests committee of the St. Petersburg Shakespeare circle.

Brinkmann (John). Die Tochter Shakespeare's. Eine Dichtung. Rostock: Wilh. Werther, 1881 [1880]. 8vo. min. pp. VI (2) 117.
Ohne Beziehung zu Shakespeare. Der Titel will sagen, dass die Dichtung aus der Begeisterung für Shakespeare hervorgegangen.

Brockerhoff. Ueber Shakespeare's Sturm. (Vierundzwanzigster Jahresbericht über die höhere Bürgerschule, etc. in Rheydt). Rheydt: Druck von H. Leuchtenrath, 1880. 4to. pp. 16 (u. pp. 17—32 Schulnachrichten).
Angezeigt von O. Seemann in: Englische Studien, herausg. von Ed. Kölbing, IV. Band, 1. Heft.

Bronisch (Paul). Das neutrale Possessivpronomen bei Shakespeare. Dissertatio inauguralis philologica, etc. Gryphiswaldiae: typis Julii Abel, 1878. 8vo. pp. 55.

Bulthaupt (Heinrich Alfred). Hamlet. Richard III. Sommernachtstraum. Viel Lärm um Nichts.
Dramaturgische Skizzen. Von Heinrich Alfred Bulthaupt. Bremen: J. Kühtmann's Buchhandl., 1878 [1877.] 8vo.

Bulthaupt (Heinrich Alfred). Die Willensbestimmung der dramatischen Charaktere bei Calderon, Shakespeare und Schiller. Julius Caesar. Othello. Der Widerspänstigen Zähmung. Das Wintermärchen.
Streifzüge auf dramatischem und kritischem Gebiet. Von Heinrich Alfred Bulthaupt. Bremen: J. Kühtmann's Buchhandl., 1879. [1878.] 8vo.

Daumlehner. Ueber Epen und Volkslieder bei Shakespeare. (Bericht über die Königl. Gewerbeschule in Königsberg für die Jahre 1873 bis 1876). Königsberg [in Preußen]: Druck von E. J. Dalkowski, 1876. 8vo. pp. 36 (u. pp. 37—58, Schulnachrichten).

Degenhardt (Rudolph). Select specimens of English literature, chronologically arranged. Bremen: Kühtmann and Co., 1879. 8vo. pp. IV, 660.

Diderich (Wilh.). On the development of the old-english theatre. (Programm). Mühlheim a. R., 1880. 4to. pp. 33.

Dowden (Edw.). Shakespeare, sein Entwickelungsgang in seinen Werken. Mit Bewilligung des Verfassers übersetzt von Wilhelm Wagner. Heilbronn: Henninger, 1879. 8vo. pp. XI, 327.
Recension von Bernhard ten Brink [in: Deutsche Literaturzeitung. Berlin. 1880, No. 9, Novemb. 27, 1880.

Eberlin. Ueber das Verhältniß Voltaire's zu Shakespeare.
Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Braunschweig. Band LXI (1879), p. 472—73.

Eidam (Christian). Ueber die Sage von König Lear. (Programm der Königl. Studien-Anstalt Würzburg für das Studienjahr 1879—80). Würzburg: Thein'sche Druckerei, 1880. 8vo. pp. 41.
Inhalt: Einleitung. I. Befragung der Töchter. Theilung des Reichs. Lears Charakter. II. Cordelia's Antwort; ihr Charakter. III. Weitere Folgen der Teilung des Reiches. Der tragische Schluss.

Elze (Karl). Notes on Elizabethan dramatists with conjectural emendations of the text. Halle: Max Niemeyer, 1880. 4to. pp. VIII, 136.
Contents: Anonymous plays. Arden of Feversham, I. The birth of Merlin, II—VI. Edward III, VII—XI. Fair Em, XII—XXX. — Histrio-Mastix, XXXI. The London prodigal, XXXII—XXXV. Mucedorus, XXXVI—XL. No-body and some-body, XLI. The play of Stucley, XLII. *Chapman.* Alphonsus, XLIII. *Greene.* Friar Bacon and friar Bungay, XLIV. *Marlowe.* Tamburlaine, XLV—XLVII. Edward II., XLVIII—XLIX. *Shakespeare and Fletcher.* The Two Noble Kinsmen, L. *Shakespeare.* The Tempest, LI—LVI. The Two Gentlemen of Verona, LVII. A Midsummer-Night's-Dream, LVIII—LXI. The Merchant of Venice, LXII—LXVI. As You Like It, LXVII. The Taming of the Shrew, LXVIII—LXXIII. Twelfth Night, LXXIV. King John, LXXV—LXXXII. Romeo and Juliet, LXXXIII. Timon of Athens, LXXXIV—LXXXV. Julius Caesar, LXXXVI—LXXXVII. Hamlet, LXXXVIII—XCIX. Othello, C. *Addenda.* Fair Em, XX, XXIV, XXVI, XXX.
Eine eingehende Anzeige von O. S. Seemann in: Englische Studien, herausg. von E. Kölbing. Heilbronn. III. Band, 3. Heft, 1880, p. 506—508.

Engel (Eduard). Shakespeare's ‘Kaufmann von Venedig’ ins Portugiesische übersetzt von Dom Luiz König von Portugal.
Magazin für die Literatur des Auslandes. Leipzig. 49. Jahrg., 1880, No. 20 u. 21.

[Englische Komödianten.] Die Schauspiele der Englischen Komödianten in Deutschland. Herausg. von Julius Tittmann. (Deutsche Dichter des sechzehnten Jahrhunderts. Mit Einleitungen und Worterklärungen. Herausgeg. von Karl Goedeke und Julius Tittmann. Dreizehnter Band). Leipzig: F. A. Brockhaus, 1880. 8vo. pp. LXII, 1 Bl., pp. 248.
Inhalt: Esther und Haman. Der verlorne Sohn. Fortunatus. Jemand und Niemand. Julius und Hippolyta. Eines Königes Sohn aus Engelland und des Königes Tochter aus Schottland. Pickelhärings-Spiel.

Felsing (Otto). Cordelia's Verstossung. Eine kritische Studie.
Allgem. literarische Correspondenz. Leipzig, IV. Bd., No. 41. Mai 15, 1879.

Felsing (Otto). King Lear, Act I, sc. 1: ‘And as a stranger to my heart and me’.
Allgem. literarische Correspondenz. Leipzig. IV. Band, No. 41, Mai 15, 1879, p. 61.

Fritze (L.). Specimens of English prose and poetry, selected and arranged for the use of schools and private tuition. Magdeburg: E. Baensch, 1879. 8vo. pp. VI, 273.

Genée (Rudolph). Der hundertjährige Hamlet. Eine dramatische Studie.
Nord und Süd, herausg. von Paul Lindau. Berlin. Bd. III, p. 398 u. folg. 1877.

Genée (Rudolph). Hanswurst und seine Verwandschaft [darin: Ueber Shakespeare's clowns und fools].
Deutsche Rundschau. Berlin. 1879, Juni.

Genée (Rudolph). Studien zu Schlegel's Shakespeare-Uebersetzung. Nach den Handschriften A. W. Schlegels.
Archiv für Litteraturgeschichte, herausg. v. Franz Schnorr v. Carolsfeld. Leipzig. Bd. X, 1880. p. 236—62.

Genée (Rudolph). Wieland und Falstaff.
National-Zeitung. Berlin. 8. April, 1880.

Genée (Rudolph). Briefe aus London II u. III. [Ueber Shakespeare-Recitatoren und Aufführungen Shakespeare'scher Stücke].
National-Zeitung. Berlin. Juli 10 u. 22, 1880.

Genée (Rudolph). Shakespeare's Heimath. [Mit vier Illustrationen, zwei Portraits und fünf Facsimiles der Handschrift Shakespeare's].
Westermanns Illustrirte Monatshefte. Braunschweig. November 1880, p. 200—13.

Gesenius (F. Will.). A book of English poetry for the use of schools. Containing one hundred poems with explanatory notes and biographical sketch of the authors. Halle: Herm. Gesenius, 1879. 8vo. pp. VIII, 170.

Goldschmidt (Wilhelm). Othello; Hamlet; Macbeth; K. Lear.
Dramaturgische Notizen von Wilh. Goldschmidt. Berlin: Bichteler und Co., 1878 [1877]. 8vo.

Goodlet (J.). *S. unten:* Report of the tests committee of the St. Petersburg Shakespeare circle.

Graetz (H.). Shylock in der Sage, im Drama und in der Geschichte. Krotoschin: Monasch und Co., 1880. 8vo. Tit. u. pp. 36.
Erschien zuerst in der 'Monatschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judenthums', herausgegeben von H. Graetz. 29. Jahrg. Krotoschin, 1880.

Hagen (Heinr. von). Ueber die altfranzösische Vorstufe des Shakespeareschen Lustspieles "Ende gut Alles gut". Inaugural-Dissertation. Halle a. S.: Druck von H. W. Schmidt, 1879. 8vo. pp. 40.

[Hamlet]. Ueber die sittlichen Grundwahrheiten in Shakespeare's Hamlet.
Allgemeine evang.-luth. Kirchenzeitung, redigirt von C. E. Luthardt. Leipzig. Ergänzungsblätter, No. 8, p. 130—139. 1879.

Hano (E.). Some hints about Shakespeare's Othello. (Programm des Realprogymnasiums zu Schlettstadt für das Schuljahr 1879—80). Schlettstadt, 1880. 4to. pp. 8.
Angezeigt in: Englische Studien, herausgegeben von Ed. Kölbing. Heilbronn. IV. Band, 1. Heft. 1880.

Haring (G. H.). Die Blüthezeit des englischen Drama's. Hamburg: O. Meissner, 1879. 8vo. pp. 88.

Harrison (J.). *S. unten:* Report of the tests committee of the St. Petersburg Shakespeare circle.

Hassbach (W.). Jago in Shakspere's Othello und die Erklärer.
Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, herausgegeben von L. Herrig. Braunschweig. Bd. LV, 1876, p. 297—308.

Hayn (Alfons). Ueber Shakespeare's Narren. (Programm der höheren Bürgerschule zu Preuss. Friedland). Konitz, 1880. 4to. pp. 12.
Angezeigt in: Englische Studien, herausgegeben von Ed. Kölbing. Heilbronn. IV. Band, 1. Heft. 1880.

Helbig (Fr.). William Shakespeare und Hartmann von der Aue.
Allgemeine literarische Correspondenz, redigirt von Joh. Proelss. Leipzig. III. Band, 1879, No. 33.

Hense (C. C.). Das Antike in Shakspere's Drama: Der Sturm. (Festschrift S. K. H. dem Erbgrossherzog Friedrich Franz und I. K. H. der Frau Erbgrossherzogin Anastasia Michailowna von Mecklenburg-Schwerin, gewidmet von dem Lehrercollegium des Gymnasium Fridericianum zu Schwerin.) Schwerin: Sandmeyer'sche Hofbuchdruckerei, 1879. 4to. pp. (II) 31.

Hermann (E.). Drei Shakespeare-Studien. II. Shakespeare der Kämpfer. Die polemischen Hauptbeziehungen des Midsummer-Night's Dream und Tempest urkundlich nachgewiesen. Abtheilung I: Shakespeare wider John Lyly. Abtheilung II: Shakespeare wider Ben Jonson (Tempest und Volpone). Shakespeare und Spenser (Willy und Aetion). Abtheilung III: Shakespeare und Huon; Shakespeare und Dunbar; Shakespeare wider Robert Greene, Marlowe und Nash. Abtheilung IV: Die Abfassungszeit des Sommernachtstraums. Erlangen: Verlag von Deichert (London, New York), 1879. 8vo. Abth. I: pp. VI, 1—338. Abth. II: pp. XXVIII, 339—552. Abth. III u. IV: pp. X, 553—780.
Die Bezeichnung 'Drei Shakespeare-Studien' fehlt auf den Titelblättern der Abtheilungen II—IV. Jede Abtheilung hat ein besonderes Titelblatt. Die Norm der Bogen aller Abtheilungen lautet: Hermann, Sommernachtstraum, 2. Aufl. II. — *S.* Jahrbuch XIV, p. 385.
Eingehende Anzeigen der verschiedenen Theile, von Ludwig Proescholdt, in: Anglia, herausgegeben von Wülcker. Halle. II. Band, 1878, p. 513—518 u. III. Band, 2. Heft, 1880; und von O. S. Seemann in: Englische Studien, herausgegeben von E. Kölbing. Heilbronn. III. Band, 2. Heft, 1880, p. 370—378.

Horst (Arnold). König Macbeth. Eine schottische Sage aus dem 11. Jahrhundert. Bremen: Nordwestdeutscher Volksschriften-Verlag, 1876. 12mo. pp. 126.

Isaac (Hermann). Zu den Sonetten Shakspere's. IV. V. VI. VII [Schluss].
Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Braunschweig Band LXI (1879), p. 179—200 u. p. 393—426. Band LXII (1879), p. 1—30 u. p. 129—172. — *S.* Jahrbuch XIV, p. 387.

Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft im Auftrage des Vorstandes herausgegeben durch Karl Elze. Vierzehnter Jahrgang. Weimar: In Commission bei A. Huschke, 1879. 8vo. pp. IV, 398 u. 1 Bl.

Inhalt:

Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft im Auftrage des Vorstandes herausgegeben von F. A. Leo. Fünfzehnter Jahrgang. Weimar: In Commission bei A. Huschke, 1880. 8vo. pp. VIII, 456.

Inhalt:

Hagen (August). Shakespeare und Königsberg.
Elze (Karl). Nachträgliche Bemerkungen zu Mucedorus und Fair Em.
Wilhelm Herzberg. Nekrolog.
Literarische Uebersicht.
Miscellen.
I. Friedrich Kreyssig.
II. L[eo] (F. A.). As stars with trains of fire [Hamlet, Act I, sc. 1].
III. Schmidt (Alexander). Noch einmal 'Essigtrinken' [Hamlet V, 1, 299].
IV. L[eo] (F. A.). The most precious square of sense [K. Lear, Act I, sc. 1, l. 74].
V. Horace Howard Furness.
Gericke (Robert). Statistischer Ueberblick über die Shakespeare-Aufführungen deutscher Bühnen vom 1. Juli 1878 bis 30. Juni 1879.
Koehler (R.). Zuwachs der Bibliothek der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit Mitte März 1879.
Mitglieder-Verzeichniss der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Keller (Th.). Die Fundamentalsätze der Sittenlehre in Shakespeare'schen Stücken. (Programm.) Trier, 1873. 4to.

[Knauer (Vincenz). William Shakespeare, der Philosoph des sittlichen Weltordnung. Innsbruck 1879]. S. Jahrbuch XIV, p. 387.
Eingehende Anzeigen von O. S. Seemann in: Englische Studien, herausg. von E. Kölbing. Heilbronn. III. Band, 1. Heft, 1879, p. 138—144. Von S. Heller in: Literaturblatt, herausg. von Edlinger. Leipzig. III. Jahrg., 1879, No. 9.

Konewka (P.). Sechs Blätter zu Shakespeare's Sommernachtstraum. Silhouetten in Holz geschnitten von W. Hecht. München: L. Unflad, 1879. 4to. 6 Holzschnittafeln mit eingedrucktem Text.

Kornfeld (Herm.). Ueber den Sitz der Geistesstörungen beim Menschen und bei den Thieren. Nebst einem Anhange: Hamlet, zur Auffassung der Psychosen nach Shakespeare. Berlin: Th. Chr. Fr. Enslin, 1878. 8vo. pp. 26 u. 1 Bl.

Krauss (Fritz). Shakespeare und seine Sonette.
Nord und Süd, herausg. von Paul Lindau. Breslau. Bd. VIII, p. 227—243. 1879.

Krauss (Fritz). Shakespeare oder Shakspere?
Die Gegenwart. Berlin, 1880. No. 26, Juni 26, p. 408—410.

Küchenmeister (F.). Von Shakespeare, dem Thierkenner.
Die Gegenwart. Berlin. 1879. No. 35.

Lamb (Charles). Tales from Shakespeare. Herausgegeben und erläutert von L. Riechelmann. Berlin: Weidmann'sche Buchh., 1877. 8vo. pp. XI, 307.

Lamb (Charles). Tales from Shakespeare. With a copious vocabulary, compiled by A. Amthor. Fifth edition. Berlin: Renger, 1879. 16mo. maj. pp. VIII, 260.

Lewes (George Henry). Shakespeare als Schauspieler und Kritiker.
Ueber Schauspieler und Schauspielkunst. Von G. H. Lewes. Uebersetzt von Emil Lehmann. Autorisirte Ausgabe. Leipzig: Franz Duncker, 1876. 8vo.

Lindner (Albert). Zur Shakespeare-Literatur.
Literaturblatt, hrsg. v. Edlinger. Leipzig. Bd. III. 1879, No. 25.

Lindner (Albert). Der Schwan vom Avon. Culturbilder aus Alt-England. Berlin: Rich. Hanow, 1881 [1880]. 8vo. pp. VIII, 182.

Lohmann (Otto). Die Auslassung des Relativpronomens im Englischen mit besonderer Berücksichtigung der Sprache Shakespeare's. Dissertation. Erlangen 1880. 8vo. pp. 38.

Mehring (Th.). Classischer Citaten-Cyclus. Shakespeare, Schiller, Goethe, Lessing citirt und destillirt im Hohlspiegel Dr. S. Wippchen's jun. Hamburg: Kriebel, 1880. 16mo. — Dasselbe, 2. Auflage. Ibid.: id. 1880. 16mo.

[Merchant of Venice]. Shakespeare's Kaufmann von Venedig. I. II. [Schluss].
Europa, herausg. v. N. Kleinsteuber. Leipzig. 1880, No. 9, 10.

Meurer (Karl). Shakspere-Lesebuch. Als erste Stufe der Shakespeare-Lectüre für höhere Lehranstalten ausgewählt, mit erklärenden Anmerkungen und einem Abriss der Shakespeare-Grammatik versehen. Cöln: C. Roemke und Co., 1879. 8vo. pp. 104.

Meurer (Karl). Wörterbuch zu dem Shakspere-Lesebuch für höhere Lehranstalten. Cöln: C. Römke und Co., 1879. 8vo. pp. 36.

Prölss (Rob.). Romeo und Julie im Lichte der Philosophie des Unbewussten. Anti Hartmann! Dresden: R. v. Zahn, 1874. 8vo. pp. 55.

Prölss (Rob.). Shakespeare's Viel Lärmen um Nichts. Erläutert von R. P. Leipzig: Ed. Wartig, 1874. 12mo. pp. 140 u. 2 Bll. unnumerirt.
Erläuterungen zu den ausländischen Klassikern, 2. Bändchen. — No. 1, s. Jahrbuch X, p. 409.

Prölss (Rob.). Shakespeare's Richard II. Erläutert von R. P. Leipzig: Ed. Wartig, 1877. 12mo. pp. 155.
Erläuterungen zu den ausländischen Klassikern, 6. Bändchen.

Prölss (Rob.). Shakespeare's Hamlet. Erläutert von R. P. Leipzig: Ed. Wartig, 1878. 12mo. pp. 326 u. 1 Bl. unnumerirt.
Erläuterungen etc.. 7. u. 8. Bändchen. — No. 3—5, s Jahrbuch XII, p. 363. *S.* auch Jahrbuch XIV, p. 388, *s. v.* Seemann (O. S.). — Eine eingehende Kritik des 1. u. 2. Bändchens von Ludw. Proescholdt in: Anglia, herausg. von Wülcker. Halle. III. Band, 1. Heft. 1879. p. 191—203.

Report of the tests committee of the St. Petersburg Shakespeare circle, drawn up by J. Harrison, J. Goodlet, R. Boyle.
Englische Studien, herausg. von E. Kölbing. Heilbronn. III. Band, 3. Heft, 1880, p. 473—504.

Rolfs (W.) Shakspere oder Shakespeare?
Die Gegenwart. Berlin. No. 18, 1. Mai, 1880.

Saegelken (Heinr.). Ben Jonson's Römer-Dramen. (Inaugural-Dissertation.) Jena, 1880. 8vo. pp. 43.

Scartazzani (J. A.). Giulio Carcano's Shakespeare Uebersetzung.
Magazin für die Literatur des Auslandes. Leipzig, 1879, No. 9.

Schindhelm. Ueber Hamlet. (Programm.) Coburg, 1866. 4to. pp. 19.

Schmidt (Alexander). Zur Textkritik des King Lear. (Programm der städtischen Realschule zu Königsberg in Pr.) Königsberg: Druck von E. J. Dalkowski, 1879. 4to. pp. 19 (u. pp. 20—28: Schulnachrichten).

Schmidt (Alexander). Zur Textkritik des King Lear.
Anglia, herausg. von R. P. Wülcker. Halle a. S. III. Bd., 1. Heft, 1879. S. 1—31.

Schöne (F.). Ueber Shakspere's Julius Cäsar, mit besonderer Berücksichtigung des Verhältnisses zur Quelle des Stückes. (Programm des Gymnasiums zum heil. Kreuz in Dresden). Dresden, 1873. 4to.

Schweckendick (W.). Bemerkungen zu Julius Caesar von Shakespeare. (Programm.) Emden, 1870. 4to.

Seitz (K.). Die Alliteration vor und bei Shakspeare. (Höhere Bürgerschule zu Marne. Ostern 1875. Jahresbericht womit zu der am 19. März stattfindenden Prüfung ... sowie zu der am 20. März stattfindenden Vorfeier des Geburtstages Sr. Maj. des Kaisers und Königs einladet Dr. K. Seitz, Rector.) Marne: gedruckt von L. Altmüller [1875]. Tit. u. pp. 20 (pp. 21—43: Schulnachrichten).

Semler (Christian). Shakespeare's Hamlet. Die Weltanschauung und der Styl des Dichters. Leipzig: Wartig's Verlag, 1879. 8vo. pp. III, 67.
S. Jahrbuch XIV, p. 388.

William Shakespeare. 1564 — 23. April — 1616.
Magazin für die Literatur d. Auslandes. Leipzig, 1879, No. 16—17.

Das Shakespeare-Memorialtheater in Stratford am Avon.
Illustrirte Zeitung. Leipzig. Band 72, 1879, No. 1873.

Stengel (E.). Bilden die ersten 126 Sonette Shakspere's einen Sonettcyklus, und welches ist die ursprüngliche Reihenfolge derselben?
Englische Studien, herausg. v. E. Kölbing. Heilbronn. IV. Band, 1. Heft, 1881 [1880], p. 1—34.

Szécsen (Anton). Shakespeare.
Acht Essays von Anton Grafen Szécsen. Aus dem Ungarischen übersetzt. Wien: Carl Gerold's Sohn, 1879. 8vo. pp. 37—74.

Taine (H.). Ueber Shakespeare.
Geschichte der Englischen Literatur von H. Taine. Deutsch bearbeitet von Gust. Gerth. Autorisirte deutsche Ausgabe. 3 Bde. Leipzig: E. J. Günther's Nachf., 1877—1880. 8vo.

Teichmann (E.). Shakespeare's Hamlet. History of the old tale of Hamlet, on the old play of Hamlet and on the two editions of 1603 and 1604. Als Manuscript gedruckt. (Programm der städt. Realschule I. Ordnung zu Borna.) Borna: Druck von Fr. Bode, 1880. 4to. pp. (IV), 20.

Tiessen (Eduard). Beiträge zur Festsetzung und Erklärung des Shakspere-textes. II. 1 King Henry IV. 2 King Henry IV. King Henry V. As You Like It. Julius Caesar. Measure for Measure. Timon of Athens. Antony and Cleopatra. III. Coriolanus. Trolius and Cressida. The Tempest. The Winter's Tale. Cymbeline il King Henry VIII. Pericles.

Englische Studien, herausg. v. E. Kölbing. Heilbronn. II. Band, 2. Heft, 1879, p. 440—475. III. Band, 1. Heft, 1879, p. 15—42. — *S.* Jahrbuch XIV, p. 388—389.

Unflad (Ludwig). Die Shakespeare-Literatur in Deutschland. Versuch einer bibliographischen Zusammenstellung der in Deutschland erschienenen Gesammt- und Einzeln-Ausgaben Shakespeare's und der literarischen Erscheinungen über Shakespeare und seine Werke von 1762 bis 1879. München: L. Unflad, 1880. 8vo. pp. (IV), 58 u. 1 Bl. unnumerirt.

Dieser 'Versuch' ist als misslungen zu betrachten. Derselbe ist für bibliographische Zwecke unbrauchbar, weil die einschlägige Literatur nicht allein ungenau, sondern auch unvollständig verzeichnet ist. Selbst die geläufigsten Hilfsmittel müssen unbenützt geblieben sein, denn es fehlen viele im Buchhandel erschienene Werke, z. B. Delius, Abhandlungen zu Shakspere, 1876; Elze, William Shakespeare, 1876 und dessen Abhandlungen, 1877; Feist, über das Verhältniss Hamlet's und Ophelia's, 1877, etc. etc. Die nicht im Buchhandel erschienenen Schriften incl. die so zahlreichen und zum Theil wichtigen Programme, welche wenigstens für die Jahre 1864 bis 1878 aus den Bibliographieen im Jahrbuch zu entnehmen gewesen wären, fehlen grösstentheils.

Varnhagen (Hermann). Zu Shakespeare. Zwei verkannte Relativsätze im Sturm [Act V, sc. 1: 'Now useless, *boil'd* within thy skull'. — Act V, sc. 1: 'Yes for a score of kingdoms you should wrangle'].

Anglia, herausg. von R. P. Wülcker. Halle. III. Band, 1. Heft, 1879, p. 100—101.

Wahl (M. C.). Parömiologische Spenden zur Shakespeare-Literatur. (Jahresbericht der höheren Handels-Fach-Schule zu Erfurt für das Schuljahr 1879.) Erfurt: Fr. Bartholomäus, 1880. 4to. pp. 9—33. (pp. 1—8: Die Mathematik, etc. von G. Schlegel; pp. 34—45: Schulbericht.)

Wedde (Johannes). [Ueber den Kaufmann von Venedig, die Königsdramen, etc.]

Dramaturgische Spähne. Hamburgische Theaterberichte 1876—1879. Von Johannes Wedde Hamburg: Hermann Grüning, 1880. 8vo.

'Für das Verständniss Shakespeare's . . . werden Beiträge geliefert, die zum Theil geradezu neue Aufschlüsse liefern', etc. — Europa 1880, No. 9.

Weigert (Albert). Shakespeare's Macbeth bei G. G. Gervinus und Fr. Kreissig.

Die Gegenwart. Berlin. Juni 9, 1877.

Wessel (C.) Richard III in Shakespeare's play compared with Richard III in history. (Programm.) Eschwege, 1876. 4to. pp. 32.

Wolff (Max). John Ford an imitator of Shakespeare. Dissertatio inauguralis. Heidelberg: Druck v. J. Hörning, 1880. 8vo.

III. Frankreich.

Oeuvres complètes de W. Shakespeare. Traduites par François-Victor Hugo. Tom. 10—15. Paris: Lemerre, 1879—1881. 12mo. Tom. 10: pp. 370; 11: pp. 357; 12: 388; 13 et 14: pp. 678; 15: pp. 289.

Oeuvres complètes de Shakespeare. Traduites par Emile Montégut. Seconde édition. Tom. V—X [dernier]. Paris: Hachette et Co., 1879—1881. 18mo.

Hamlet, traduit par Alexandre Dumas en collaboration avec Paul Meurice.

Théâtre complet d' Alexandre Dumas. Paris, 1874. 18mo. — *S.* Jahrbuch XII, p. 365.

Hamlet, tragédie en cinq actes; par Ducis. Suivie de poésies. Nouvelle édition, publiée par Ad. Rion. Paris: Vernay, 1879. 16mo. pp. 64.

Hamlet, prince de Danemark, tragédie en cinq actes par William Shakespeare. Traduit en prose et en vers, avec une préface et un commentaire critique et explicatif, par Théodore Reinach. Texte revisé en regard. Paris: Hachette et Co., 12mo. pp. XXXII, 427.

Kritiken: Revue politique et littéraire. Paris, 6. Mars, 1880. — Journal officiel. Paris, 1 Mars, 1880. — Athenaeum. London. No. 2762, Oct. 9, 1880.

Jules César, tragédie de Shakespeare, traduite en vers par M. A. Blanc. Toulon: imprimerie Laurent, 1879. 8vo. pp. 156.

Macbeth, tragédie en cinq actes, par Ducis. Suivie des poésies de Ducis. Nouvelle édition, publiée par Ad. Rion. Paris: Vernay, 1879. 16mo. pp. 64.

Macbeth, tragédie par Shakespeare. Edition classique précédée d'une notice littéraire; par E. Sedley. Paris: Delalain frères, 1879. 18mo. pp. XXIV, 107.
Nouvelle collection des auteurs anglais.

Macbeth; par Shakespeare. Expliqué littéralement par M. Angellier, traduit en français par M. E. Montégut. Paris: Hachette et Co., 1879, 18mo. pp. 267.

Macbeth, tragédie par Shakespeare. Edition classique, précédée d'une notice littéraire par A. Elwall. Paris: Delalain frères, 1880. 18mo. pp. XXIV, 107.
Collection des auteurs anglais.

Macbeth. Opéra en quatre actes imité de Shakespeare. Paroles de MM. Nuitter et Beaumont, Musique de G. Verdi. Représenté pour la première fois, à Paris, sur la Théâtre-Lyrique Impérial, le 19 avril 1865. Paris: Michel Lévy frères, 1865. 12mo. pp. 56.

Roméo et Juliette, drame en cinq actes; Jules César, tragédie (les trois premiers actes). Traduction de l'anglais de Shakespeare, mis en vers français, par J. Baschet. Orléans: impr. Jacob, 1879. 8vo. pp. 176.

[Tempest]. La Tempête, poème symphonique en trois parties, d'après Shakespeare, pour soli, choeurs et orchestre. Poème de MM. Armand Silvestre et Pierre Berton; musique d'Alphonse Duvernoy. Paris: lib. Tresse, 1880. pp. 34.
Exécuté pour la première fois dans la salle du Châtelet, le 18 novembre 1880.

Aicard (Jean). Molière à Shakespeare, prologue en vers [dit par Charles Got, doyen des sociétaires, pour l'inauguration des représentations de la Comédie-Française, le 2 juin 1879, à Gaiety-Theatre à Londres]. With a literal translation. Paris: imprimerie Jouaust. 1879. 8vo. pp. 20.

Blaze de Bury (H.). Shakespeare et ses musiciens.
Revue de deux mondes. Paris. 15. Mai, 1867.

Da Porto (L.). Giuletta e Romeo, nouvelle de Luigi da Porto. Traduction, préface et notes, par Henri Cochin. Avec illustrations et 2 planches gravées. Paris: Charavay frères, 1879. 8vo. min. pp. LVI, 195.

Dépret (L.)) [Essais sur Shakespeare].
Chez les Anglais. Par L. Dépret. Paris, 1879. 12mo.

Les femmes de Shakespeare. Quarante-cinq magnifiques portraits gravés sur acier par les plus célèbres artistes de Londres, accompagnés de notices critiques et littéraires par MM. de Pongerville, Philarète Chasles, George Sand, etc. La vie de Shakespeare, par M. de Pongerville. Etude sur le même auteur par M. Villemain. Paris: Gallet Braud et Co., 1880, 2 vol. gr. in 8vo. pp. 458.

Hugo (Victor). William Shakespeare. [Nouvelle édition]. Paris: Hachette et Co. 1880. 18mo. pp. 387.

Lyon (Georges). Etudes nouvelles sur Shakspere. Les représentations du Marchand de Venise à Londres.
Revue politique et littéraire. Paris. Février 7, 1880.

Monnier (Marc.) Hamlet à Genève.
Bibliothèque universelle et Revue suisse. Lausanne. Octob., 1876.

Ormilly (P). La connaissance et le sentiment de l'antiquité chez Shakespeare.
Revue bordelaise. 1 Decemb., 1879.

Ormilly (P.). Zaïre et Othello.
Revue bordelaise. 16 Février, 1 Avril, 1880.

Saint-Victor (De). Oeuvres de Shakespeare.
Le Moniteur universel. Paris, Août 17, 1880. [Anzeige einer der im Erscheinen begriffenen Uebersetzungen?].

Stapfer (Paul). Shakespeare et l'antiquité. Deuxième partie: Shakespeare et les tragiques grecs, suivi de Molière, Shakespeare et la critique allemande. Paris: Sandoz et Fischbacher, 1880. 8vo. pp. 520.
Kritiken: Revue critique. Paris. 1879, No. 11, und von Georges Lyon in: Revue politique et littéraire. Paris. 17 Juillet, 1880.

Stapfer (Paul). Les anachronismes de Shakespeare.
Revue politique et littéraire. Paris. Juillet 10, 1875.

Stapfer (Paul). Les tragédies romaines de Shakespeare. César. Antoine et Cléopâtre. Coriolan.
Revue politique et littéraire. Paris. Février 19 et 26, Mars 4, Juillet 8, 15, 22, 1876. Juin 2, 1877.

Stapfer (Paul). Hamlet et ses nouveaux commentateurs allemands.
Revue politique et littéraire. Paris. Février 24, 1877.

Stapfer (Paul). Les apparitions au théâtre et la tragédie de Macbeth.
Bibliothèque universelle et Revue suisse. Lausanne. Octobre, Novembre et Décembre, 1877.

Stapfer (Paul). L'humour et les humoristes. L'humour dans Shakespeare, Aristophane et Molière.
Revue politique et littéraire. Paris. Août 25, 1877.

Stapfer (Paul). L'instruction classique de Shakespeare.
Revue politique et littéraire. Paris. Février 2, 1878.

Stapfer (Paul). La personnalité morale et la politique de Shakespeare dans son théâtre.
Revue politique et littéraire. Paris. Mars 30, 1878.

Stapfer (Paul). Progrès de l'idée morale dans la tragédie.
Revue politique et littéraire. Paris. Août 30, 1879.

Stapfer (Paul). Les catastrophes dans le théâtre de Shakespeare et la réligion du poëte.
Revue politique et littéraire. Paris. Sept. 13, 1879.

Stapfer (Paul). Shakespeare et les tragiques grecs.
Revue critique. Paris, 1880, No. 44.

Varagnac (Bérard). Shakespeare et la théorie baconienne.
Journal des Débats. Paris. Juin 21, 1878.

Turgéniew (Ivan Sergievich). Hamlet et Don Quichotte.
Bibliothèque universelle. Lausanne. Juillet, 1877.

IV. VERSCHIEDENE LÄNDER.

Böhmen.

Aus den Gesammtausgaben von Shakespeare's Werken in böhmischer Uebersetzung, 1856—74 vom Czechischen Museum herausgegeben [s. Jahrbuch I, p. 446. III, p. 432. X, p. 414] erschienen in neuer Auflage, sämmtlich in Prag, bei Fr. Rzivnáč, 1880:

Koriolanus, přel. F. Doucha.

Kupec Benátzký [Merchant of Venice], přel. J. J. Kolár.

Antonius a Kleopatra, přel. J. Maly.

Othello, přel. J. Maly.

Julius Caesar, přel. F. Doucha.

Dänemark.

William Shakspeare's Dramatische Vaerker. Oversatte af Edv. Lembcke. Anden gjennemsete udgave. Hefte 22—36 [Schluß]. Kjøbenhavn: J. H. Schubothe's Boghandel, 1878—79. 8vo. min.

Die nun vollständige Ausgabe zerfällt in 8 Bände, mit Portrait in Kupferstich nach der Stratford Büste. Band 8 enthält am Schluss: Shakespeare's Liv og Forfatterwirksomhed. — S. Jahrbuch, XIV, p. 390.

En Skjærsommernatsdrøm, romantisk Lystspil af William Shakspeare, bearbeidet til Mendelssohn-Bartholdy's Musik og indrettet til Brug for det Kgl. Theater af H. P. Holst. Kjøbenhavn: C. A. Reitzel's Forlag, 1879. 8vo. pp. 109.

Finland.

SHAKESPEARE'N DRAMOJA. I. Hamlet. [Zweiter Titel:] Hamlet, Tanskan prinssi. Kirjoittanut William Shakespeare. Suomentanut Englannin Kielestä Paavo Cajander [*i. e.* Shakespeare's Dramen. I. Hamlet. — Hamlet, Prinz von Dänemark von W. S. Aus dem Englischen in's Finnische übersetzt von Paul Cajander]. Helsingissä [In Helsingfors]: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjapainossa, 1879. 8vo. pp. (VI), 146.

Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituskia. 60 osa. I. [*i. e.* Publicationen der Finnischen Litteratur-Gesellschaft. 60. Theil. I.]

ELZE (Karl). En föreställning i Globe-teatern. Af Karl Elze. Helsingfors: J. Simelii Arfvingars Tryckeri, 1880. 8vo. pp. 10.

Separatabdruck aus: C. G. Estlander's Finsk Tidskrift för Vitterhet, Vetenskap, Konst och Politik. Helsingfors, Februar 1880.

ESTLANDER (C. G.). Shakespeare och huns bearbetare.

Finsk Tidskrift för Vitterhet, Vetenskap, Konst och Politik. Helsingfors. 1880, Sept., p. 208—219; Oct. p. 292—307.

[LAMB, (Charles)]. Kuningas Lear. (Shakespearen mukaan) [*i. e.* K. Lear, Shakespeare nacherzählt, in's Finnische übersetzt von E. Avellan]. Pori [Björneborg]: O. Palander'in kirjapainosfa, 1872. 12mo. pp. 26.

Griechenland.

MACBETH. [Auszüge aus einer Uebersetzung des Stückes in's Neugriechische von D. Bikelas.]

Hestia [eine Zeitschrift], Athen 1880. — Das vollständige Stück nebst einer Uebersetzung des Hamlet ist im Erscheinen begriffen, als Fortsetzung des ersten Bandes Shakespeare'scher Stücke von demselben Uebersetzer. *S.* Jahrbuch XII, p. 369. Der Aufsatz: A Greek Hamlet, in Fraser's Mag. London. Oct. 1880, wird darauf Bezug haben.

DUR (A.). [Ein Gedicht auf Shakespeare, neugriechisch.] Strelitia, 1864. fol.

Hebräisch.

[Hamlet.] The soliloquy 'To be or not to be', translated into Hebrew verse, by W. Salater.

Kottabos (the Trinity college, Dublin, serial.) Michaelmas term, 1880.

Holland.

SHAKESPEARE'S DRAMATISCHE WERKEN. Vertaald en toegelicht door A. S. Kok. Aflevering 47—51 [Schluss]. Amsterdam: G. L. Funke, 1879—1880. 8vo.

Die Ausgabe zerfällt in 7 Bände. Band 7 enthält am Schluss: Shakespeare en zijn Werken. Die erst mit der letzten Lieferung ausgegebenen 7 Titelblätter sind sämmtlich 1880 datirt.

MACBETH. Drama in vijf bedrijven. Vertaling van K. R. Pekelharing. Nieuwe uitgave. Amsterdam, 1878. 8vo. pp. 112.

[Merchant of Venice.] Fragment uit Shakespeare's Koopmann van Venetië.

Nederl. Spectator. 1878, p. 222—223.

[Romeo and Juliet.] Fragment uit Shakespeare's Romeo en Julia.

Nederl. Spectator. 1878, p. 223.

SHAKSPERE'S SONNETTEN. Vertaald door L. A. J. Burgersdijk. Utrecht: J. L. Beijers, 1879. 8vo. pp. XX, 195.

Uebersetzungs-Proben daraus erschienen zuvor in: De Nederlandsche Spectator, 1879, p. 216, 217, 227, 235.

ARNOLD (Th. J. I.). Shakespeare-Bibliography in the Netherlands. Printed separately from „Bibliographische Adversaria," IV. 4, 5. The Hague: Martinus Nyhoff, 1879. 8vo. pp. 36.

BEER (T. H. de). A short account of the plots or fables of Shakespeare's plays, edited with chronological tables and a list of characters. Arnhem: D. A. Tieme, 1871. 8vo.

DE JONG (J.). Swinburne over Shakespeare.
De Banier. 1880. I, p. 317—383.

KOK (A. S.). Shakespeare-Scheurkalender. Amsterdam: J. Leendertz, 1877.

LOFFELT (A. C.). Jets over Shakespeare's Romeo and Juliet.
De Gids. 1879, IV, p. 498—521.

MEIJBOOM (L. S. P.). Hamlet.
Vaderl. Letteroefningen, 1869. Dl. I. p. 101—120

WALLIS (A. S. C.). De twijfel in het drama.
Nederland, 1878, Deel III, p. 51—98.

WORP (J. A.). Jan Vos. Academisch Proefschrift [S. 43—55 über Aran en Titus in Beziehung zu Shakespeare's Titus Andronicus]. Groningen: J. B. Wolters, 1879. 8vo. pp. VIII, 135.

WORP (J. A.). Een hollandsche Vertaling uit de 17e eeuw van Shakespeare's The Taming of the Shrew. [De dolle Hruiloff. Beij-eijndendspel. Gerijmt door A. Sybant. Amsterdam, 1654].
De Nederlandsche Spectator. 1880, No. 80.

Italien.

Opere di Shakspeare. Traduzione di Giulio Carcano. Prima edizione illustrata. Vol. VIII. Milano: U. Hoepli, 1880. 8vo.

Inhalt der Bände I—VIII.

Vol. I.
Vita di Shakspere
Coriolano (inedito)
Giulio Cesare
Antonio e Cleopatra.

Vol. II.
Amleto
Cimbelino (inedito)
Otello.

Vol. III.
Romeo e Giulietta
I due Gentiluomini di Verona (inedito)
Il Mercante di Venezia
Appendice: Giulietta e Romeo, Novella IV del Pecorone.

Vol. IV.
Timone d'Atene (inedito)
Troilo e Cressida (inedito)
Sogno di una notte d'estate (inedito)
Appendice: Il Filostrato; Il Timone.

Vol. V.
La Tempesta
Misura per misura (inedito)
Racconto d'inverno (inedito)
Appendice: La Tempesta; Misura per misura.

Vol. VI.
Re Lear
Macbeth
Re Giovanni (inedito).

Vol. VII.
Re Riccard II
Re Arrigo IV parte prima
— — — parte seconda.

Vol. VIII.
Re Arrigo V
Re Arrigo VI, parte prima
— — — parte seconda.

TEATRO di Shakespeare, tradotto da C. Rusconi e Cristoforo Pasqualigo. Edizone illustrata. Milano, 1878. 8vo.

BONGHI. La Tempesta di Shakespeare e il Calibano di Renan.
Atti della Reale Accademia di scienze morali e politiche di Napoli. Vol. XV. Napoli, 1879.

CARLANDI (Ettore). I drammi romani di Shakespeare.
Rivista Europea. Firenze, Oct. 1. 1880. — 'The writer claims that Shakespeare's Roman dramas form a trilogy, in which the principal object is not human passion but the grand figure of Rome'. — The Academy, Oct. 23, 1880, p. 293.

NERI (A.). Un giudizio di Carlo Goldoni su Shakespeare.
Rivista Europea. Firenze. Vol. XXII, parte 3. 1880.

SULZBERGER (Max). Un interprete di Shakespeare. Ernesto Rossi.
Rivista Europea. Firenze. Marzo, 1877. [Aus der "Revue de Belgique" 15. Feb. 1877 übersetzt.]

TURGÉNIEW (Ivan Sergievich). Amleto e Don Chisciotte.
Rivista Europea. Firenze. Ottobre 16., 1879. [Aus der 'Bibliothèque universelle' Juillet, 1877 übersetzt].

Polen.

SZEKSPIR (Wiliam). Zimowa powieść [Winter's Tale]. Dramat. przełożył Gustaw Ehrenberg. Warszawa: nakł. A. Wislickiego, 1879. 32mo. pp. 126.

Portugal.

[Julius Caesar]. Oração funebre de Marcus Antonius. Extrahida da tragedia de William Shakespeare: Julio Cesar. Vertida do inglez por Antonio Petronillo Lamarão. Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1879. pp. 15 (die letzte enthält die 'notas').

William Shakespeare. Hamlet. Drama en cinco actos. Traducção portugueza. Lisboa: imprensa nacional, 1877. 8vo. pp. 149.

Die Uebersetzung ist von Dom Luiz I., König von Portugal.

William Shakespeare. Hamlet. Tragedia em cinco actos. Traducção de Bulhão Pato. Lisboa: Typographia da Academia real das sciencias, 1879. 8vo. pp. 225. (Die letzten 25 Seiten enthalten die Anmerkungen).

[Merchant of Venice.] William Shakespeare. O mercador de Veneza. Drama em cinco actos. Traducção livre. Lisboa: Imprensa nacional, 1879. 8vo. pp. 113.

Die Uebersetzung ist von Dom Luiz I, König von Portugal.

[Merchant of Venice.] Traducção de Bulhão Pato.

Fragmente dieser Uebersetzung erschienen in: A Arte. Lisboa: Ch. A. Rodrigues, editor. Março, 1879.

Othello: Tragedia de Shakespeare, traducção textual em verso portuguez accommodata ás exigencias do theatro moderno, segundo os cortes de A. de Vigny. [Acto V allein.]

Diario de Portugal. Lisboa. Jan. 3, 1880.

Russland.

Шекспиръ (Вильямъ) Драматическія сочиненія. Переводъ съ англійскаго Н. Кетчера, по найденному Пэнъ Колльеромъ старому экземпляру in-f. 1632 года. [Wilh. Shakespeare's dramatische Werke. Uebersetzt von N. Ketzscher]. Moskau: Verlag von K. Soldatenkow, Druck von W. Gratschew und Co. Vol. VIII, IX. [Vol. IX, Druck von Martinow.] 1873—79. 8vo.

VIII. (1877). King Lear. Much Ado about Nothing. Cymbeline. As You Like It.
IX. (1879). The Tempest. The Merchant of Venice. Titus Andronicus. Pericles.
Die Ausgabe ist nun vollständig. *S.* Jahrbuch XII, p. 370—371.

Шекспиръ въ переводѣ русскихъ писателей. Изд. Н. А. Некрасова и Н. В. Гербеля. Изд. 2-ое. СПб. 1876—1878. Тип. В. Безобразова и Ко. и М. Стасюлевича. 8°д. 4 Том. Въ 1-мъ т. VIII + 466, во 2-мъ 440 стр., въ 3-мъ т. 446 и 1 стр. (1800 экз.) [Shakespeares sämmtliche [dramatische] Werke, übersetzt von Russischen Schriftstellern. Herausgegeben von N. A. Nekrassow und N. W. Gerbel. Zweite Auflage. 4 Bände. St. Petersb.: Typ. W. Bezobrazow u. Co. und M. Stasjulewitsch, 1876—78. Roy. 8vo. Bd. I: pp. VIII, 466. Bd. II: pp. 440. Bd. III: pp. 446. Bd. IV: pp. ?] (Aufl. 1800 Expl.)

—— Dieselben: 3-е изд. подъ ред. Н. В. Гербеля въ 3-хъ томомъ. СП. 1880. 8°. (Напечат. 2000 экз.) [Dritte Auflage, unter der Redaction von N. W. Gerbel, vollständig in 3 Bänden. St. Petersb.: Verlag von Gerbel, 1880. Roy. 8vo.] Bd. I: pp. 584. Bd. II: pp. 656. Bd. III: pp. 647. (Aufl. 2000 Expl.)

[Coriolanus]. Коріоланъ. Трагедіа В. Шекспира. Перев. А. В. Дружинина. (Евр. классики въ русск. перев., подъ ред. Петра Вейнберга. Вып. II.) СПб. 1874. (Напеч. 3000 экс.) [Coriolanus. Trag. von W. Shakespeare. Uebers. von A. W. Družinin. (Europ. Classiker in russischer Uebersetzung unter der Redaction von Peter Weinberg. St. Petersb., 1874. (In 3000 Expl. gedruckt.)] 8vo.

[Coriolanus]. Шекспиръ (В.). Коріоланъ. Историческая Трагеыя въ 4 д. М. 1877. Тип. И. Смирнова. 8°. 56 стр. (350 экз.) [Will. Shakespeare's Coriolanus. Histor. Trag. in 4 Aufz. Moskau: Typ. J. Smirnow, 1877. 8vo. pp. 56. (Aufl. 350 Expl.)]

[Hamlet]. Драматическій репертуаръ Эрнеста Росси. Гамлетъ, принцъ Датскій. Трагедія въ 5 д. соч. Вильяма Шекспира. Русскій переводъ съ англійскаго М. А. Загуляева. СПб. 1877. Тип. Ф. Іордана. 8 д. 74 стр. (3000 экз.) [Dramat. Repertoir von Ernest Rossi. Hamlet, Prinz von D. Trag. in 5 Aufz.

von Will. Shakespeare. Russische Uebers. aus dem Engl. von M. A. Zaguläïew. St. Petersb.: Druck von F. Jordan, 1877. 8vo. pp. 74. (Auflage 3000 Expl.)]

[Hamlet.] Гамлетъ, принцъ Датскій. Трагедія Вильяма Шекспира. Переводъ въ прозѣ, съ нѣмецкаго, по А. В. Шлегелю, А. М. Данилевскій. Витебскъ. 1878. Тип. М. Б. Неймана. 8 д. 112 и 1 ненум. стр. (1225 экз.) [Hamlet, Prinz von Dänemark. Trag. von Will. Shakespeare. In Prosa übers. nach A. W. Schlegel's deutscher Uebers. von A. M. Danilewski. Witebsk: Typ. M. G. Neumann, 1878. 8vo. pp. 113 u. 1. (Aufl. 1225 Expl.)]

[Macbeth]. Драматическій репертуаръ Эрнеста Росси. Макбетъ. Трагедія въ 5 д. Соч. Вильяма Шекспира, русскій переводъ съ англійскаго Ф. Н. Устрялова. Вѣрное съ подлинникомъ изд. СПб. 1877. Славянская печатня. 8 д. 50 стр. [Dramat. Repertoir von Ernest Rossi. Macbeth. Trag. in 5 Aufz. von Will. Shakespeare. Russische Uebersetz. aus dem Engl. von F. N. Ustrijälow. Zweite, mit dem Original übereinstimmende Aufl. St. Petersb.: Slavische Schnellpressen-Druckerei, 1877. 8vo. pp. 50.]

[Merchant of Venice]. Венеціанскій купецъ. Драма въ 5 д. Соч. Вильяма Шекспира. Русскій переводъ съ англ. Петра Вейнберга. Вѣрное съ подлинникомъ изданіе. Изд. 2, исправл. СПб. 1877. Типогр. В. Безобразова и Ко. 8 д. 44 стр. (3300 экз.) [Der Kaufmann von Venedig. Drama in 5 Aufz. von Shakespeare. Aus d. Engl. ins Russ. übersetzt von Peter Weinberg. Mit dem Original conforme Ausgabe. 2. Aufl. S. Petersb.: Typ. Besobrasow, 1877. 8vo. pp. 44. (Auflage 3300 Expl.)]

[Merchant of Venice]. Венеціанскій купецъ.. Сочиненіе Шекспира. Для чтенія въ школахъ и дома пересказанное Густавомъ Ниритцкомъ. Переводъ съ нѣмецкаго. Розовая библіотека изд. М. О. Вольфа. СПб. Тип. М. О. Вольфа. [Der Kaufmann von Venedig von W. Shakespeare. Zur Lecture für Schule und Haus, erzählt von Gustav Nieritz. Aus dem Deutschen übersetzt. St. Petersb.: B. M. Wolff.] 8vo. min. pp. 57.

[Othello]. Отелло. Венеціанскій мавръ. Трагедія Вильяма Шекспира. Переводъ Пл. Кускова. СПб. 1870. Тип. Майкова. [Othello, Der Mohr von Venedig. Tragödie von Will. Shakespeare. Uebers. von Pl. Kuskow. St. Petersb.: Typ. Maïkow. 8vo. pp. 194.]

[Othello]. Отелло. Трагедія въ 5 д. Соч. Вильяма Шекспира. Русскій переводъ съ англійск. Петра Вейнберга. Вѣрное съ подлинникомъ изданіе. Изд. 4-ое, вновь испр. СПб. 1877. Тип. Эд. Гоппе. 8 д. 64 стр. (3000 экз.) [Othello. Trag. in 5 Aufz. von Will. Shakespeare. Russische Uebersetz. aus dem Engl. von Peter Weinberg. 4. Aufl. St. Petersburg: Typogr. Ed. Hoppe. 8vo. pp. 64. (Aufl. 3000 Expl.)]

[Romeo and Juliet]. Драматическій репертуаръ Эрнеста Росси. Ромео и Джульета. Драма въ 5 д. Соч. Вильяма Шекспира. Русскій переводъ съ англійскаго Е. И. Г-ой. СПб. 1877. Славянская печатня. 8 д. 52 стр. (3000 экс.) [Dramat. Repertoir von Ernest Rossi. Romeo und Julia. Drama in 5 Aufz. von Will. Shakespeare. Russische Uebersetz. aus dem Engl. von E. J. G...a. St. Petersb.: Slavische Schnellpressen-Druckerei, 1877. 8vo. pp. 52.]

[Sonnets]. Шекспиръ (Вилліамъ). Полное собраніе сонетовъ въ переводѣ Николая Гербеля. 170 стр. 8°. СПб. Изд. N. В. Гербеля; тип. Безобразова и Ко. 1880. [Will. Shakespeare's sämmtliche Sonnette, übersetzt von Nicolai Gerbel. St. Petersb.: N. W. Gerbel, Typ. Bezobrazow, 1880. 8vo. pp. 170.]

Bielinski und Turgeniew. Біографія Шекспира, Гамлетъ принцъ Датскій. Критич. статьи Бѣлинскаго и Тургенева о Гамлетѣ. [Biographie Shakespeare's. — Hamlet, Prinz von Dänemark. Kritische Studien über Hamlet von Bielinski und Turgeniew.]

Библіотека школьныхъ классиковъ. Школьный Шекспиръ. Изд. П. Н. Полеваго. СПб. 1876. Тип. Котомина. 8°. LXXVIII, 177 и 8 стр. и 1 портр. (2000 экз.) [Bibliothek der Schul-Klassiker. Shakespeare für Schulen, herausg. von P. N. Polewoï. St. Petersb.: Typ. Kotomin, 1876. 8vo. pp. LXXVIII, 177 u. 8. Mit 1 Portr. (Aufl. 2000.)]

Boiew (N.). Боевъ (Н.). Шекспиръ, Шиллеръ и др. [Shakespeare, Schiller, etc.]

Замѣтки изъ путевой жизни [Notizen aus dem Wanderleben, von N. Boiew]. „Заря" [Zariä] 1869 N. 12, стр. 16—41.

Dowden, Edw. Шекспиръ. Критическое изслѣдованіе его мысли и его творчества, проф. Эдуарда Даудена, переводъ Л. Д. Черновой. 470 стр. 8⁰. СПб. 1880. Тип. И. В. Вернадскаго. [Shakespeare. Kritische Untersuchung seiner Entwickelung u. seiner Werke, von Prof. Edw. Dowden, übers. von L. D. Tschernowa. St. Petersb.: J. W. Wernadski, 1880. 8vo. pp. 470.]

Заслуги Сервантеса и Шекспира въ психіатріи. [Die Verdienste Cervantes' und Shakespeare's in der Psychiatrie.]

Архивъ Судебн. Медицины [Archiv sudebnoï Medizinui] 1868 г. N. 4, стр. [pag.] 48 - 49.

Genée (Rud.) Шекспиръ, его жизнь и сочиненія. Переводъ съ нѣмецкаго Рудольфа Жене, подъ ред. А. А. Веселовскаго, съ предисловіемъ и примѣчаніями Н. И Стороженко. Съ портретомъ Шекспира и его факсимиле. М. Изд. Ник. Ив. Мамонтова. М. 1877. Тип. А. И. Мамонтова. 8д. XIV и 368 стр. (1225 экз.) [Shakespeare, sein Leben und seine Werke, von Rud. Genée. Aus dem Deutschen übers. unter der Red. von A. A. Wesselowsky. Mit Vorwort u. Anmerk. von N. J. Storoženko. Mit Portr. von Shakespeare u. Facsim. Moskau: N. J. Mamontow, 1877. 8vo. pp. XIV, 368. (Aufl. 1225 Expl.)].

Gerbel (Nicol. Wass.) Біографіа Шекспира и выдержки изъ большег части его произведеній. [Biographie Shakespeare's und Auszüge aus seinen Schriften von Nicol. Wassil. Gerbel].

Англійскіе поэты въ біографіяхъ и образцахъ. Составилъ Ник. Вас. Гербель. СПб. 1875 [Englische Dichter in Biographieen und Mustern, herausg. von Nic. Wass. Gerbel. St. Petersburg, 1875]. Roy. 8vo.

Gervinus. Шекспиръ. Соч. Гервинуса. Перевая съ нѣмецкаго Константинъ Тимофеевъ. Т. I. Изд. 2-ое, доп. СПб. 1878. Изданіе книгопродавца Д. Ф. Федорова. Тип. В. Безобразова. 8д. Въ 1-мъ т. 334 и 1 стр. Т. II. 383 стр. Т. III. 326 и 2 стр. Т. IV. 473 и 1 стр. (1500 экс.) [Shakespeare, von Gervinus. Aus dem Deutschen übers. von Constantin Timofejew. Zweite Ausgabe. 4 Bände. St. Petersburg: D. F. Fedorow, Typ. Besobrazow, 1878. 8vo. I. Bd. pp. 335. II. Bd. pp. 383. III. Bd. pp. 328. IV. Bd. pp. 474. (Aufl. 1500 Expl.)].

Mit der Bezeichnung 2. Aufl. erschien der erste Band schon 1866 u. als 3. Aufl. 1873, der zweite als 2. Aufl. 1873, der dritte in erster Aufl. 1870, der vierte ebenso 1875.

[Hamlet]. Гамлетъ, принцъ Датскій. Трагедіа Шекспира. (Очеркъ изъ жизни петербургской бурсы.) Самаго посебѣ. [Hamlet, Prinz von Dänemark. Skizze aus dem Leben der St. Petersburger Collegien.]

Суфлеръ [Sufler] 1879, No. 3.

K. (S.). Виллямъ Шекспиръ. Статья С. К—ъ. [William Shakespeare. Von S. K.]

Свѣтъ и Тѣни [Swet i Tjeni] 1879, No. 24.

Первое изданіе Шекспировыхъ драмъ. [Die erste Ausgabe der Dramen Shakespeare's].

„Современная Лѣтопись" [Sowremennaïa Latopsis] 1869, No. 32.

Шекспиръ. [Shakespeare.]

„Свѣтъ и Тѣни" [Swjet i Tjeni]. 1879, N. 20.

Шекспиръ въ Венгріи у доктора Юлжа Фрея. [Shakespeare in Ungarn beim Dr. Julius Frey].

„Еженедѣльное Новое Время" (Jezenegjetwoje Nowoje Wremia]. 1880, No. 60.

Стороженко (Н.) Шекспировская критика въ Германіи [Die Shakespeare Kritik in Deutschland von H. Storoženko. Gervinus — Shakespeare].

„Вѣстникъ Европы" [Wjestnik Jewropui]. 1869, No. 10, т. 5; стр. 823—869 и N. 11, т. 6; стр. 306—346.

Театральныя представленія временъ Шекспира [Die Theater-Vorstellungen zur Zeit Shakespeare's.]

„Живоп. Сборникъ" [Ziwopisnui Sbornik]. 1869, No. 6, т. 6; стр. 178 183.

Schweden.

Shakespeare's Dramatiska Arbeten, efter C. A. Hagberg's öfversättning med hänsyn till den sceniska framställningen och för läsning i hemmet bearb. af W. Bolin. Med illustrationer af Sir J. Gilbert. III. Lund: C. W. K. Gleerups Förlag [1880]. Roy. 8vo. pp. (VI), 299, zweispaltig.

Inhalt: Romeo und Julie, 100 Spalten. Hamlet, 122 Sp. Othello, 128 Sp. Macbeth, 92 Sp. K. Lear, 114 Sp. — Die Seiten der Stücke sind einzeln oben nach Spalten gezählt, der ganze Band aber unten durchlaufend paginirt. Der Band erschien in 5 Heften. Bd. I u. II sind noch nicht erschienen.

Konewka (P.). Fallstaff och Hans Stab. Silhuetter till text ur W. Shakespeare's "Konung Henrik IV." och "Muntra Fruarne i Windsor". Stockholm 1875. 4to.

Malmström (B. E.). William Shakspeare [Engelsk Dramatik före Shakspeare; Shakspeare's äldre samtida; Shakspeare.

Samlade Skrifter af B. E. Malmström. Band 8. Orebro 1869. 8vo. pp. 1—134.

Diese Abhandlungen erschienen zuerst unter obigen Ueberschriften in: Tidskrift för Litteratur, utgifven af C. T. Bergstedt. Upsala, 1851. 8vo. pp. 65—97; 193—227; 398—442.

Nyblom (C. R.). Shakespeare och huns Kommentatorer.

Svensk Litteratur-Tidskrift. Upsala. 1865, p. 427—468. — *S.* Jahrbuch XII, p. 372.

Nyblom (C. R.). Huru bör en skald öfversättas? [Betreffend seine Uebersetzung von Shakespeare's Sonetten].

Svensk Tidskrift for Litteratur, Politik & Ekonomi. Stockholm. 1872, p. 431—444. — *S.* Jahrbuch XII, p. 372. — Diese und die vorhergehende Abhandlung wurden aufgenommen in des Verfassers 'Estetiska Studier'. Stockholm, 1873. 8vo. pp. 410.

Spanien.

Hámlet príncipe de Dinamarca, version al castellano de G. Mac-Pherson. Segunda edicion. Madrid, 1879. 8vo. pp. XVII, 145.

Coello (Cárlos). El Principe Hamlet, drama trágico en tres actos y en verso, inspirado por el Hamlet de Shakespeare. Segunda edicion. Madrid, 1876. 8vo.

Romeo y Julieta, obra del inmortal Shakspeare, traducida ... del inglés por R. Gonzalez y Marcial. Barcelona, 1875. 8vo.

Turgeniew (Ivan Sergievich). Hamlet y Don Quijote.

Revista contemporánea. Madrid. October 30, 1879. [Aus der 'Bibliothèque universelle' Juillet 1877, übersetzt.]

Velasco y Rojas (D. Matias de, Marqués de Dos Hermanas). Pensamientos, máximas, aforismos y definiciones entresacados de todos poemas, sonetas, comedias, historias y tragedias de William Shakspeare. Con adicion de los trozos mas selectos contenidos en sus diversas obras. Traduccion fiel de la edicion inglesa de Mr. Ed. Malone y ajustada á las interpretaciones de los primeros comentaristas del poeta. Madrid: Establecimientos tipográficos de M. Minuesa, 1879. 8vo. pp. 85 u. 1 Bl. Indice.

Ungarn.

Greguss (August). Shakespeare in Ungarn. Budapest: Franklin-Verein, 1879. 8vo.

Aus: Literarische Berichte aus Ungarn, herausgegeben von Hunfalvy. III. Band, IV. Heft. Budapest, 1879. 8vo. pp. 657—686. Am Schluss wird die Abhandlung bezeichnet als 'der zweite Theil des Schlusscapitels aus dem ersten Bande von des Verfassers demnächst erscheinenden, im Auftrage der ungarischen Academie verfassten Buche über Shakespeare's Leben und Werke'.

Indien.

[Cymbeline.] 'The Hindu version of Cymbeline, 'Tara'. has been lately very well performed at Baroda by a native troupe, the women's parts being acted by boys, as on the Shakespearian stage.' — Academy, Feb. 28, 1880, p. 168. — Is it printed?

[Comedy of Errors.] 'A representation of Shakespeare's Comedy of Errors in Marathi was lately given at Gunesh Kind, in Bombay, by the Ichalkaranjiker Hindu dramatic corps, in the presence of the governor of Bombay and his suite, twenty European gentlemen, and about two hundred and fifty influential native gentlemen. The performance is said to have been a great success'. — Athenaeum, No. 2766, Oct. 30, 1880.

Capland.

McPhail (A.). The character of Polonius in Hamlet.
The Cape Monthly Magazine. New Series, Vol. III, No. 13, July, 1880.

Ich wiederhole hiermit die an alle Freunde der Shakespeare-Literatur gerichtete Bitte um Mittheilung über Erscheinungen in Zeitschriften, Zeitungen etc., sowie auch über solche Schriften, welche nicht in den Buchhandel kommen.

BERLIN, W.
Mohrenstrasse No. 53.

Albert Cohn.

Zuwachs der Bibliothek

der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit Anfang März 1880.

A New Variorum Edition of *Shakespeare*. Edited by H. H. Furness. Vol. V. King Lear. Philadelphia 1880. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

Select Plays of *Shakspere*. The Rugby Edition. King Henry the Fifth. Edited by Ch. E. Moberly. London 1881.

Shakspere's Hamlet: the Second Quarto, 1604, a Facsimile in photo-lithography by W. Griggs, with Forewords by F. J. Furnivall. London (1880). 4.

Shakespeare's Midsummer Night's Dream. The First Quarto, 1600: a Facsimile in photo-lithography, by W. Griggs, with Introduction by J. W. Ebsworth. London 1880. 4.

Shakespeare's Midsummer Night's Dream. The Second Quarto, 1600: a Fac-simile in photo-lithography, by W. Griggs, with Introduction by J. W. Ebsworth. London 1880. 4.

Hamlet, Prince de Danemark, tragédie en 5 actes par W. Shakespeare, traduite en prose et en vers, avec une préface et un commentaire critique et explicatif par Th. Reinach. Texte revisé en regard. Paris 1880. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

Hamlet, Prinz von Dännemark. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen nach dem Schakespear. Aufgeführt von der unter der Direktion des Herrn Andre Schopf stehenden deutschen Schauspielergesellschaft. Augsburg 1777. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Leo in Berlin.)

Romeo und Julie, ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen [von Ch. F. Weisse]. 2. Aufl. Leipzig o. J. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Leo in Berlin.)

Shakspeare's Dramatiska Arbeten, efter C. A. Hagbergs öfversättning med hänsyn till den sceniska framställningen och för läsning i hemmet bearbetade af W. Bolin. Med illustrationer af Sir J. Gilbert. III. Lund (1880). (Geschenk des Herrn Bearbeiters.)

Shakspere's Sonnetten. Vertaald door L. A. J. Burgersdijk. Utrecht 1879. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

Baynes, T. S., What Shakespeare learnt at school. (Fraser's Magazine, November 1879, January and May 1880.)

Beumelburg, H., Sir William Alexander Graf von Stirling als dramatischer Dichter. Dissertatio inauguralis. Halis Saxonum 1880. (Geschenk des Herrn Universitätsrichters Dr. Thümmel in Halle.)

Crosby, J., Address to the 'Wheeling Shakespeare-Club', at the Mc Lure House, Wheeling, Zanesville Daily Courier, May 1, 1880. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze in Halle.)

Eidam, Ch., Ueber die Sage von König Lear. Würzburg 1880. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Furnivall, F. J., The 'Co.' of Pigsbrook & Co. (London 1881.) (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Grätz, H., Shylock in der Sage, im Drama und in der Geschichte. Krotoschin 1880.

Halliwell-Phillipps, J. O., Memoranda on the Tragedy of Hamlet. London 1879. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Correspondence with R. Browning, Esq., President of the New Shakspere Society. (Brighton 1881). fol. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Isaac, H., Zu den Sonetten Shakspere's. (Ausschnitte aus dem Archiv für das Studium der neueren Sprachen, Bd. LIX—LXII. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Lee, S. L., The Original of Shylock. (The Gentleman's Magazine, February 1880.)

Leo, F. A., Zwei Abhandlungen aus dem Jahrbuche der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. I. Shakespeare's Ovid in der Bodleian Library zu Oxford. II. Vllorxa. (Separat-Abdruck aus Bd. XVI.) Leipzig (1881). (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Schmidt, A., Shakespeare-Lexicon. Vol. I. II. Berlin-London 1874—75.

Spalding, Th. A., Elizabethan Demonology. London 1880.

Stapfer, P., Shakespeare et l'Antiquité. 2ième partie. Paris 1880.

Teichmann, E., On Shakespeare's Hamlet. Borna 1880. (Schulprogramm. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Wolff, M., John Ford ein Nachahmer Shakespeare's. Heidelberg 1880. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Bibliographische Adversaria. Vierde deel. Nr. 4 en 5. 'sGravenhage 1879. (Geschenk des Herrn Dr. Burgersdijk in Deventer.)

New Shakspere Society. Series I. Transactions of the New Shakspere Society, 1877—78. Part III. London 1880.

— Series II. No. 10. *Shakespeare*, The Life of Henry V. The Edition of 1623, newly revised and corrected, with Notes and an Introduction, by W. G. Stone. London 1880.

— Series VI. No. 7. Shakspere's England. The Rogues and Vagabonds of Shakspere's Youth, describd by J. Awdeley in his Fraternitye of Vacabondes, 1561—73, Th. Harman in his Caueat for Common Cursetors, 1567—73, and in The Groundworke of Conny-catching, 1592. Edited by E. Viles & F. J. Furnivall in 1869 for the Early English Text Society, and now reprinted. London 1880. (Geschenk der New Shakspere Society.)

Photographieen von van der Weyde in London nach Shakespeare's Todtenmaske. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Leo in Berlin.)

Copie der Inschrift auf Shakespeare's Grabstein in der Kirche zu Stratford. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Leo in Berlin.)

Photolithographirtes Facsimile der Verpfändungsurkunde (Mortgage-deed) vom 11. März 1612 über Shakespeare's Haus in Blackfriars. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze in Halle.)

Eine Sammlung von Tisch-, Speise-, Wein- und Tanzkarten für verschiedene private und öffentliche Feste und von Neujahrswünschen und Briefbogen mit lithographirten Citaten aus Shakespeare und entsprechenden Illustrationen. (Geschenk des Herrn Stadtraths E. Bock in Stettin, der die Karten u. s. w. nach seinen Angaben und Zeichnungen hat fertigen lassen.)

Weimar, Ende Februar 1881.

Der Bibliothekar
der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Dr. R. Köhler.

Berlin, Ende März 1881.

Untenstehenden Brief vom 18. März datirt, veröffentliche ich in extenso. Durch 'einige Zeilen' hätte kaum weder der Meinung noch der Stimmung des verehrten Autors Genüge geschehen können, und so hielt ich es für angemessen, (ohne einen Präcedenzfall schaffen zu wollen), beiden durchaus freies Feld zu geben. Was mich zu meiner Redactions-Note veranlaßte, ist in dem Briefe nicht gerechtfertigt, der Satz nämlich:

'Wenn nun Börne gleich darauf das autoritative Verhalten des Königs Hamlet gegenüber als 'eitle Fechterkünste' bezeichnet, so können wir in einer solchen Kritik nur jene Eigenschaft entdecken, die Polonius am Hamlet 'methodisch' nennt, die wir aber bei Börne höchst unmethodisch finden müssen.'

Nun, ich muß trotz des unten abgedruckten Schreibens heute noch erklären, daß Börne zu hoch steht, um von irgend Jemandem der wirren Verrücktheit beschuldigt zu werden; denn Herr Dr. Isaac konnte hierbei nur die Worte des Polonius meinen:

Though this be madness, there is method in it;

Der Isaac'schen Antwort auf meine Bemerkung pag. 281 gegenüber kann ich diese nur wiederholen: 'Ich bitte für mich und eine ganze Reihe Gleichgesinnter um die Erlaubniß —' das heißt doch nicht eine Behauptung 'anfechten'; das bittet ja nur um Erlaubniß, anderer Meinung zu sein.

'Epigone' endlich kann in der That nicht als Beleidigung gelten; Mephisto selbst hat nur ein Wort mitfühlenden Bedauerns für die Repräsentanten dieses Begriffs:

'Weh Dir, daß Du ein Enkel bist.'

Wenn aber jeder 'Epigone' ein 'Nachgeborner' ist (und dies Factum läßt sich nicht leugnen) so kann doch keine Kränkung darin liegen, daß man einen in der That 'Nachgebornen' als 'Epigonen' bezeichnet!

Meine Redactions-Note befand sich übrigens bereits in den Correctur-Bogen, und ich war daher berechtigt vorauszusetzen, daß Herr Dr. Isaac dieselbe gelesen habe; aus seinen Worten ersehe ich, daß die Notiz in einer Correctur gestanden, die ihm nicht mehr aus der Druckerei zugesandt worden ist; doch freue ich mich jetzt dieser Thatsache, denn wenn das Jahrbuch eines so werthvollen Artikels beraubt worden wäre, so würde im vorliegenden Falle — wie in Scribe's Glas Wasser — eine unbedeutende Ursache zu großen und bedauernswerthen Wirkungen geführt haben.

D. R.

Barmen-Rittershausen, 18. März 1881.

Vor einigen Tagen habe ich die Separat-Abdrücke meiner Arbeit für das diesjährige Shakespeare-Jahrbuch erhalten und darin Ihre Bemerkung zu meiner Kritik der Börne'schen Schilderung des Claudius (S. 304) gefunden, eine Bemerkung, deren Inhalt mich nach dem Urtheil, das Sie in einem Ihrer Briefe über meine Arbeit gefällt haben, überrascht. Es thut mir leid, daß diese Bemerkung mir nicht schon mit dem Correctur-Bogen zugekommen ist; dann wäre einerseits der Anstoß, den Sie in meinen Worten gegeben sehen, vermieden, andrerseits die Unannehmlichkeit mir erspart worden, eine nicht leicht hingeworfene, sondern nach besten Kräften gefertigte Arbeit mit einer verletzenden Kritik eingeführt zu sehen. Ich hätte sie dann eben zurückgezogen. Um nun bei den Mitarbeitern und Lesern des Jahrbuchs nicht in das falsche Ansehen zu kommen, als ob ich meine Arbeiten à tout prix drucken ließe, muß ich Sie höflichst bitten, mir für das nächste Jahrbuch — das diesjährige wird ja wohl schon fertig sein — einige Zeilen zu gönnen zu der Erklärung, daß, wenn ich von dieser Bemerkung Kenntniß gehabt hätte, ich die Veröffentlichung der Arbeit im Shakespeare-Jahrbuch nicht zugegeben haben würde.

Für den Fall, daß etwa ein Mißverständniß der Motive meiner dortigen Ausführungen vorliegt, erlaube ich mir, folgende thatsächliche Bemerkungen hinzuzu-

fügen. Ich habe Börne nicht kritisirt als Schriftsteller – als solcher hat er mir oft Bewunderung, wenn auch kaum Ehrfurcht eingeflößt — auch nicht als Vertreter der weniger Goethe'schen als Tieck'schen Hamlet-Auffassung — in diesem Falle wären meine Auslassungen allerdings ohne jede Berechtigung gewesen — ich habe nur über die Art seiner Kritik abgeurtheilt. In der Schilderung des Geistes hat er versucht, das Erhabene lächerlich zu machen. Das ist frivol. Ich glaube nicht, daß man zur Entschuldigung seines Verfahrens sagen kann: 'Das war aber nun einmal seine Auffassung des Geistes.' Von einem Kritiker, der sich an die Beurtheilung Shakespeare'scher Leistungen begiebt, muß man verlangen, daß er Gemüth genug hat, das Erhabene vom Lächerlichen unterscheiden zu können. In der Schilderung des Königs hat er Shakespeare imputirt, daß er das Böse mit einem Glorienschein umgeben, das von Natur Häßliche in seiner Kunst als schön dargestellt habe. Ich weiß nicht, was man in seiner Schluß-Bemerkung: 'War es ein Verbrechen, König zu sein, war es nicht seines, sondern das seines Volkes' — sehen soll, als eine Beschönigung des Verbrechens. Ich halte diese Anschauungen, wie ich es auch an der betreffenden Stelle ausgesprochen habe, für unsittlich, und für empörend, daß Börne gewagt hat, ähnliche Anschauungen Shakespeare zuzuschreiben. — Ferner: Nachdem ich mir Kenntniß verschafft habe von den neueren, zum größeren Theil auf soliden, tiefen Studien beruhenden Arbeiten über Hamlet, kann ich die Abhandlung Börne's nur auf die allerunterste Stufe stellen. Sie bringt in der Auffassung absolut nichts Neues, verzerrt die Auffassung Goethe's noch mehr als Schlegel und Tieck es gethan — zur reinen Carricatur, ist voll von greifbaren Widersprüchen und nur groß in der Geistreichelei und Pointen-Sucht. Geistreichelei und Pointen-Sucht sollen sich aber nicht so hohe künstlerische Schöpfungen wie Hamlet zum Gegenstande wählen; und wenn sie es thun, so soll, meine ich, auch der untergeordnetste Verehrer eines großen Dichters befugt sein, ihn gegen die Absurditäten, die sich auf solch einem Fundament erheben können, kräftig zu vertheidigen. Börne ist mir nicht groß genug, um ihn zu schonen, wenn er sich an Shakespeare vergeht. Und so habe ich geschrieben aus dem Gefühl einer, wie ich glaube, motivirten Entrüstung über eine derartige Kritik, und weise jedes niedrige Motiv, das man mir für meine Ausführungen über die Börne'sche Kritik unterlegen könnte, etwa das 'epigonen'-hafter Anmaßung, weit von mir. Wenn ich nun auch bei den von mir gebrauchten scharfen Ausdrücken die Berechtigung der Frage, ob nicht Börne dennoch, in Anbetracht seiner sonstigen Verdienste, glimpflicher hätte behandelt werden können, zugestehe; so muß ich doch bezweifeln, ob die vielleicht zu schroff geäußerte Entrüstung eines jedenfalls treuen Verehrers Shakespeare's eine derartige Rectification verdient, wie Sie dieselbe an jene Frage geknüpft haben — auch wenn Börne diese Entrüstung in einem so viel unbedeutenderen Menschen erregt hat.

Ich fühle mich außerdem gedrungen, die Berechtigung meiner von Ihnen angefochtenen Behauptung auf S. 281 zu begründen. Ich habe an jener Stelle nur von den Beurtheilungen Hamlet's gesprochen, soweit sie in der Literatur zur Erscheinung kommen; von den sonstigen persönlichen Ueberzeugungen konnte ich Nichts wissen. Und für jene ist meine Behauptung richtig: die weit überwiegende Majorität der neueren Forschungen, die — allgemein gesprochen — in der That viel tiefer gehen als die am Ende des vorigen und Anfange dieses Jahrhunderts vorgenommenen: die von Ulrici, Sievers, Eckardt, Vischer, v. Friesen, Döring, Werner, Tschischwitz, Werder, Baumgart und wohl noch Anderen, Alle sehen in Hamlet mehr als den Goethe'schen mit glänzenden Gaben ausgestatteten Schwächling. Ihnen gegenüber sind die Aeußerungen im Sinne Goethe's bedeutend in der Minorität.

Wollten Sie die Güte haben, diese thatsächlichen Bemerkungen, besonders aber die Motivirung meines Verfahrens gegen Börne bekannt zu geben, so würden Sie mich dadurch sehr verbinden.

Hermann Isaac.

Urteile der Presse.

[**Deutscher Reichsanzeiger** in Berlin.] Für eine vorurteilslose Würdigung Shakespeares ist die Kenntnis seiner Vorgänger und Zeitgenossen auf dem Gebiet der dramatischen Dichtung entschieden notwendig. Die Gelegenheit dazu bietet die vorstehende Sammlung, welche in sorgfältigen deutschen Übertragungen eine Reihe der bemerkenswertesten altenglischen Bühnenwerke dem weitern Publikum zugänglich macht.

[**Ostdeutsche Presse** in Bromberg.] Seit Tieck sein „Altenglisches Theater" herausgegeben, das sich nur noch auf antiquarischem Weg zufällig erwerben läßt, hat die wissenschaftliche Forschung über die Vorgänger Shakespeares manches Neue zu Tage gefördert, ohne daß es in Deutschland eine Anthologie gegeben hätte, die dem Publikum, soweit es nicht Englisch verstand, von diesen Vorgängern eine rechte Vorstellung beibringt. Somit erscheint das „Altenglische Theater" von Rob. Prölß als eine erwünschte Ergänzung der Shakespeare-Litteratur, die fast ein Teil unsrer eignen geworden ist.

[**Frankfurter Journal.**] Eine erfreuliche Bereicherung auf litterarhistorischem Gebiet sind zwei Bände „Altenglisches Theater", herausgegeben von Rob. Prölß. Man nimmt in neuerer Zeit gerechte Rücksicht auf Shakespeares kleinere Zeitgenossen; sie gehören notwendig zum Bild jener Litteraturepoche. Man kann wohl behaupten, daß durch die Beachtung und die fleißige Lektüre dieser Dichtwerke die Wertschätzung Shakespeares selbst und seines eminenten Genies erst wahrhaft gewinnen muß, weil wir den Vergleich mit den Leistungen der Zeit haben. Der Publikation sind aufmerksame Leser zu wünschen.

[**Grazer Tagespost.**] Was die Übersetzungen betrifft, so darf denselben durchweg nachgerühmt werden, daß sie den Geist jener altenglischen Dichtungsweise widerspiegeln, ohne der deutschen Sprache den ihr schuldigen Tribut zu verweigern.

[**Hamburger Reform.**] Sämtliche Übersetzungen sind mustergültig. Jeder einzelnen geht ein litterarhistorischer Essay voran, die sich ohne Ausnahme durch eine ebenso klare wie erschöpfende Behandlung ihres Gegenstands auszeichnen. Das Werk wird allen Freunden der Litteratur eine hochwillkommene Gabe sein.

[**Karlsruher Zeitung.**] Noch immer sind neben den mit ihnen eng verwachsenen Dichtungen Shakespeares die zeitgenössischen englischen Theaterstücke wenig bekannt, und doch eröffnen sie vielfach das rechte Verständnis Shakespeares und bieten im einzelnen bedeutende Schönheiten. Die Übersetzungen lesen sich außerordentlich fließend und verständlich, die Einleitungen sind gründlich und präzis und die Ausstattung vortrefflich.

[**Kölnische Zeitung.**] Freilich war Shakespeare der Riese, aber gleichzeitig mit ihm und neben ihm lebten und wirkten dramatische Dichter, die auch gerade keine Zwerge waren. Hier treten uns fünf Vertreter des altenglischen Theaters entgegen. Die Verdeutschung dieser fünf Dramen verrät große Sorgfalt in der Wahl des Ausdrucks, und die Einleitungen zu jedem Stück sind mit klarer Kenntnis der altenglischen Litteratur verfaßt.

Druck vom Bibliographischen Institut in Leipzig.